

Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет художественной культуры  
кафедра режиссуры

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

 Н.В.Петухова

«\_\_» \_\_\_\_\_ 2024 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

 Е.В. Пагоцкая

«\_\_» \_\_\_\_\_ 2024 г.

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС  
ПО УЧЕБНЫМ ДИСЦИПЛИНАМ  
«РЕЖИССУРА ЭСТРАДНО-ЦИРКОВЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ  
НА МАНЕЖЕ»**

**Модуля «Режиссура»**

Для специальности 6- 05-0215-04 Режиссура представлений и праздников  
(цирковые представления)

Составители:

Ю.Д. Персидская, проректор по воспитательной работе

Ю.Г. Николаева, старший преподаватель кафедры режиссуры

Рассмотрено и утверждено

на заседании Совета факультета 17.06.2024 г.

протокол №11

**Составители:**

*Персидская Юлия Дмитриевна*, проректор по воспитательной работе учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доцент кафедры режиссуры, кандидат искусствоведения;

*Николаева Юлия Геннадьевна*, старший преподаватель кафедры режиссуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

**Рецензенты:**

*В. Н. Ярмолинская*, заведующий отделом театрального искусства Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К Крапивы НАН Беларуси, доктор искусствоведения, профессор;

*И. А. Алекснина*, заведующий кафедрой театрального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент.

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

кафедрой режиссуры (протокол от .....2022 г. №11)

Советом факультета традиционной белорусской

культуры и современного искусства

(протокол от ..... 2024 г. №.....)

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>1. Пояснительная записка.....</b>	<b>4</b>
<b>2. Теоретический раздел</b>	
2.1 Конспекты лекций.....	8
<b>3. Практический раздел</b>	
3.1 Описание практических занятий.....	48
3.2 Описание индивидуальных занятий.....	68
3.3 Методические рекомендации по организации самостоятельной работы.....	76
<b>4. Раздел контроля знаний</b>	
4.1 Вопросы для экзамена.....	78
<b>5. Вспомогательный раздел</b>	
<b>5.1 Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины.....</b>	<b>80</b>
5.1 Учебная программа.....	85

## 1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

«Режиссура эстрадно-цирковых представлений на манеже» является одним из основных учебных дисциплин для студентов направления специальности 1-17 01 05-03 Режиссура праздников (цирковые представления), закладывающих фундамент теоретических и практических знаний и навыков, необходимых для последующего освоения и работы в области режиссуры праздников и цирковых представлений. В рамках учебной дисциплины «Режиссура. Раздел 2. Режиссура эстрадно-цирковых представлений на манеже» осуществляется формирование у студентов представлений об основах и закономерностях режиссуры эстрадно-циркового представления, закладываются основы понимания разнообразия жанров эстрадно-цирковых представлений, закладываются предпосылки для дальнейшего использования знаний, умений и навыков в области режиссуры эстрадного и циркового представления в профессиональной творческой деятельности.

Учебная дисциплина «Режиссура. Раздел 2. Режиссура эстрадно-циркового представления» преподается в тесной взаимосвязи с такими учебными дисциплинами, как «Режиссура. Раздел 1. Режиссура циркового номера (по жанрам)», «Режиссура. Раздел 3. Режиссура циркового праздника» и «Режиссура. Раздел 4. Режиссура циркового шоу» и такими модулями, как «Основы режиссерской композиции», «Речевое действие в зрелище», «Драматургия в зрелище», «Режиссура», «Композиция зрелища», «Пластическая культура» и т. д.

Освоение образовательной программы по направлению специальности 1-17 01 05-03 Режиссура праздников (цирковые представления) обязано обеспечить формирование компетенций.

### **Универсальные компетенции:**

- УК-1. Владеть основами исследовательской деятельности, осуществлять поиск, анализ и синтез информации.

- УК-5. Быть способным к саморазвитию и совершенствованию в профессиональной деятельности.

- УК-8 Обладать современной культурой мышления, использовать основы философских знаний в профессиональной деятельности;

- УК-12 Анализировать литературные произведения, ориентироваться в мировом и отечественном литературных процессах и сопоставлять их с парадигмой развития других видов искусств.

#### **Базовые профессиональные компетенции:**

- БПК-1. Осознавать роль режиссерского и актерского искусства в праздничной культуре, развивать собственное художественное восприятие и вкус;

- БПК-6. Понимать и анализировать динамику развития видов искусства и их взаимосвязи в историческом контексте;

- БПК-9 Анализировать этнокультурную специфику традиционной культуры Беларуси, этнических процессов в Беларуси и в современном мире;

- БПК-10 Анализировать историко-культурный процесс, понимать закономерности формирования культурно-творческих характеристик личности, образа мысли и деятельности человека, живущего в исторически конкретном обществе;

- БПК-14. Организовывать работу творческих, профессиональных и любительских коллективов для достижения целей и задач;

#### **Специальные компетенции:**

- СК -9. Использовать практические навыки режиссуры и исполнительского мастерства актера, способами применения разнообразных средств художественной выразительности в процессе создания различных эстрадно-цирковых представлений.

**Цель учебной дисциплины** – подготовка специалистов к самостоятельной профессионально-просветительской деятельности; приобретение комплексных знаний и навыков в области режиссуры эстрадно-циркового представления.

#### **Основные задачи учебной дисциплины:**

– изучить и освоить на практике специфику эстрадно-циркового представления;

- познакомить с выдающимися мастерами режиссуры эстрадно-цирковых представлений на манеже;

- сформировать профессиональную этику, художественный вкус, творческую индивидуальность, понимание традиций цирковой режиссуры и драматургии;

- воспитать творческую инициативность, умение анализировать трюковые комбинации, индивидуальность артиста и на основе этого создавать режиссёрскую композицию эстрадно-цирковых представлений на манеже;

- обучить рациональному процессу рождения режиссёрской задумки и создания режиссёрской композиции эстрадно-циркового зрелища на манеже;

- развить устойчивую базу навыков и умений для решения широкого круга режиссёрских задач в процессе создания эстрадно-циркового зрелища.

В основу содержания учебной программы по дисциплине «Режиссура. Раздел 2. Режиссура эстрадно-циркового представления на манеже» легли исследования ведущих специалистов в области драматургии и режиссуры цирка и эстрады. Процесс подготовки в данной области направлен на овладение студентами знаниями и умениями, которые позволят им на высоком уровне решать профессиональные задачи в дальнейшей творческой и педагогической деятельности.

В результате изучения учебной дисциплины выпускник должен **знать:**

- специфику цирка и эстрады как видов искусства;

- жанровую структуру цирка и эстрады;

- специфику трюка как основного выразительного средства цирка, специфику «эстрадного момента» как основного выразительного средства эстрады;

- различия в подходе к режиссуре вербальных и невербальных номеров;

- особенности подхода к режиссуре сюжетных, бессюжетных и тематических номеров;

- принципы выстраивания режиссёрской композиции эстрадно-циркового представления;

- приёмы создания художественного образа в цирке;
- способы образного наполнения трюков;
- варианты обыгрывания пауз;
- принципы взаимодействия артиста со зрителями.

**Выпускник должен уметь:**

- использовать знания по режиссуре эстрадно-циркового представления на манеже в процессе подготовки и воплощения своей режиссёрской задумки;
- использовать индивидуальные особенности артиста и специфику трюковой комбинации в написании сценария эстрадно-циркового представления;
- делать режиссёрский анализ эстрадно-циркового зрелища;
- драматургически верно создавать цирковой образ и выстраивать действие эстрадно-цирковом представлении на манеже;
- создавать сюжетную, бессюжетную и тематическую композицию зрелища в соответствии со всеми законами драматургии и режиссуры;
- применять знания в области режиссуры эстрадно-циркового представления в преподавательской деятельности.

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «Режиссура. Раздел 2. Режиссура эстрадно-циркового представления на манеже» всего предусмотрено 180 часов, из них 104 часа – аудиторные (лекции – 8 часов, практические – 98 часов, индивидуальные – 14 часов) занятия. Рекомендованные формы контроля знаний студентов – экзамен.

## **2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ**

### **2.1 Конспекты лекций**

#### **Лекция 1. Введение**

Индивидуальность артиста - отправная точка в создании драматургии номера. В понятии индивидуальности эстрадного артиста есть ряд черт, которые отличают его от понятия индивидуальности драматического артиста: жанр, в котором работает артист, и, следовательно, выразительные средства, которые станут основными в построении номера; уровень исполнительского мастерства технологии владения выразительными средствами этого жанра); мера владения навыками актёрского мастерства, и отсюда способность или неспособность к созданию характера, маски, образа, то есть: в состоянии ли актерские способности и навыки исполнителя стать предпосылкой к созданию сюжетного эстрадного номера; собственно актерская индивидуальность исполнителя.

Одна из главных задач режиссера при создании эстрадного номера - раскрыть все сильные стороны исполнителя, затушевать слабые, опереться в работе на его способности и навыки. И происходит это уже на этапе формирования замысла номера. Обречен на провал режиссер, который не учитывает этого обстоятельства. Эстрадный номер всегда создается не просто для конкретного исполнителя (исполнителей): индивидуальность артиста служит отправной точкой в возникновении эстрадного номера. Роль режиссера как автора сценария номера в разных жанрах неодинакова. Естественно, что отправной точкой в создании номеров на основе монолога, фельетона, куплета, песни служит авторский и музыкальный текст. Но даже в этих случаях нередки ситуации, когда режиссер принимает на себя функции создателя сценария (либретто) номера, а не ограничивается режиссерской разработкой предложенного автором текста или музыки материала. Часто режиссер вместе с автором работает над текстом, и в этом случае становится соавтором произведения. У каждого человека свой строй речи, свой ритм, особенности,

соответствие между речью и внешними данными. То, что может говорить со сцены высокий, грузный, неторопливый, седовласый, уверенный в себе мужчина, никогда не сможет убедительно произнести тоненькаяюная девушка, пусть даже очень хорошенькая ... Знать своего исполнителя необходимо. В этом одно из условий успеха. В номере на основе авторского текста режиссер ищет разработку, прием, ход, неожиданное решение, отправной точкой к которым послужил авторский текст. На основе текста режиссер в свою очередь определяет: что происходит? Для большинства такого рода эстрадных номеров требуется сценарный план, сценарий - огромная редкость. Это не только оригинальные жанры, но и, например, некоторые разновидности пародий. Также подобие сценария-либретто требуется в постановке песни-сценки. Написать сценарий подобного эстрадного номера вообще, из расчета на конкретного исполнителя, невозможно. В качестве литературного произведения ценность такого сценария чаще всего очень сомнительна. Он оживает только в исполнении артиста. Эстрадный режиссер должен обладать особым чутьем, чтобы понять ценность сценария эстрадного номера.

Случается, что номера оригинальных жанров, клоунские антре делаются по авторским сценариям. Если же сценариста нет, то этот сценарий, эта линия поведения актера в номере может быть выстроена только тем, кто его хорошо знает и понимает специфику жанра изнутри; а зачастую она выстраивается прямо в ходе репетиционного процесса. Именно поэтому режиссер, который знает возможности и индивидуальность исполнителя, не только ставит номер, но и создает его драматургию, сценарную основу. Об этом очень точно написал С. Каштелян: «Труд режиссера по созданию оригинального номера я бы сравнил с рождением так называемых "природных скульптур". Бывает, находит человек корень, причудливое сплетение ветвей, которые напоминают или крокодила, или цаплю, или какое-либо другое животное. Нужны чутье и вкус художника, чтобы что-то прибавить или срезать, придать "природной скульптуре" более определенный и законченный вид. Так и с оригинальным номером ... Артист приходит к режиссеру со своими природными способностями и

профессиональным мастерством, и дело режиссера - увидеть и наиболее полно раскрыть творческие возможности исполнителя и в соответствии с ними помочь ему подготовить интересное выступление.

Понятие "оригинальный номер" обязывает ко многому. Уповать при его создании только на профессиональное мастерство исполнителя недостаточно - оно подразумевается, как первое, и притом необходимое условие для успешной работы. Каждый такой номер представляется законченным художественным произведением, своего рода спектаклем в миниатюре. И, как всякий спектакль, он должен иметь свой идейный замысел, свою драматургию, определенную трактовку образов, композицию, оформление. Придумать такой спектакль, мысленно "проиграть" его от начала до конца, найти нужные средства художественной выразительности порой бывает труднее, чем поставить спектакль в драматическом театре, где режиссер имеет готовую литературную первооснову». Таким образом, на эстраде постановочная работа и создание драматургии номера часто составляют единый и неразрывный процесс. Конечно, это не касается жанров, целиком основанных на импровизационном общении со зрительным залом, так как в этом случае сама импровизация является предметом искусства.

Собственно, присутствие в эстрадном номере драматургического начала есть первый и очень важный аспект, который позволяет отнести номер к разряду сюжетных. В этом случае номер, независимо от жанра, становится своего рода маленькой пьесой, где имеется определенный сюжет, фабула, где присутствуют завязка или исходное событие, развитие или событийный ряд) кульминация или главное событие, финальная точка или финал. На этом аналогии с театральной драматургией заканчиваются. В театре драматургия - основа спектакля.

Многие эстрадные жанры требуют выстроенности и точности в технике исполнения. Нужно точно и в нужное время исполнять трюки, укладываться в фонограмму, реагировать на партнера и т. п. Здесь приблизительность может сыграть роковую роль: неудачно найденное место для исполнения трюка может стать причиной травмы, идущие вразнобой музыка, пение и со-бытийный ряд

могут стать причиной нечистого интонирования у певцов. Отточенность исполнения возможна только при тщательной выверенности сценария. «Возьмите номер почти любого жанра - в нем все запрограммировано, точно уложено в прокрустово ложе сценария. Каждый трюк, движение, жест, а если оно есть, то и слово, выверены, повторяются изо дня в день. Если и случаются отклонения, то это исключение, причем вынужденное, рожденное какими-либо непредвиденными обстоятельствами.

А как же быть с импровизационностью - этим важнейшим признаком эстрадного искусства? Во-первых, нельзя путать импровизацию с приблизительностью, со словесной и пластической распушенностью. Во-вторых, импровизация - не просто случайное (как бы по наитию) действие. Да, наличие в эстрадном номере драматургической разработки позволяет более полно раскрыть тему номера, делает его более выразительным, более интересным для публики (здесь подключается момент усиления интереса зрителя за счет интриги).

## **Лекция 2. Эстрадно-цирковой дивертисмент**

Эстрадно-цирковые номера, композиционно объединяясь между собой, образуют более сложные по структуре формы эстрадно-цирковых представлений, каждая из которых обладает специфической жанровой структурой.

Самой простой из них является дивертисмент, представление, состоящее из эстрадных и цирковых номеров, построенное по принципу коллажного взаимодействия. Примером первых подобных дивертисментов могут служить программы балаганов. Благодаря схожей структуре номеров эстрады и цирка их «аттракционности», наличию трюка, большого количества точек соприкосновения в принципах актёрской подачи артистов этих двух искусств, цирковые номера, практически ничего не меняя в своей природе, гармонично существуют на эстраде. Основной принцип монтажа номеров в дивертисменте – контраст, т.е. разнообразие номеров с учётом нарастания оригинальности. Форма дивертисмента, в котором доминирующим звеном признаётся номер,

предоставляет наилучшие условия для выявления мастерства артиста. Однако, в композиционном построении данной формы возникает опасность изолированности номеров друг от друга и, как следствие, дробности восприятия зрителей. Однако, был найден путь решения этой проблемы, который заключался во введении конферансье как объединяющего стержня. Основными жанрами эстрадно-циркового дивертисмента являются сборный концерт, тематический концерт, театрализованный концерт, иллюзионная программа, ментальная программа, лекция-концерт, программа-варьете.

Сборный эстрадно-цирковой дивертисмент (концерт) в своём подавляющем большинстве проходит на эстраде и поэтому обладает всеми характеристиками и признаками простого сборного эстрадного концерта. Как утверждают исследователи И. А. Богданов и И. А. Виноградский, его драматургия полностью зависит от выстраивания порядка номеров и имеет определённые закономерности. Принцип чередования должен прежде всего выражать главную мысль представления, обеспечивать нарастание темпоритма и эмоциональности у зрителей, соблюдать разнообразие (контрастность) номеров. Учёные подчёркивают важнейшую роль, которую играет в сборном дивертисменте конферансье: «... конферансье в сборном концерте очень часто принимает на себя функции драматурга зрелища, которые выражаются в установлении последовательности номеров, в придании программе хотя бы видимости тематизма, в обеспечении определенного сквозного действия в течение представления». Исследователь А. А. Рубб называет самый удачный приём композиционного построения данной формы — «...построение «блоками», когда номера различных жанров группируются в эпизоды («блоки») по каким-либо внешним или внутренним признакам. Выстроенный таким образом концерт состоит, если можно так сказать, из «ожерелья» маленьких концертов, связанных между собой крепкой нитью». Особое внимание при постановке эстрадно-циркового дивертисмента режиссёр должен уделить первому и последнему номеру. Совершенно очевидно, что его динамика тяготеет к последнему номеру, однако и первый должен быть не менее зрелищным и

энергичным, поскольку он задаёт настрой и ритм всему дивертисменту. Заключительный номер должен подытожить всё показанное и увиденное и создать настроение, с которым зритель выйдет из зала.

Театрализованный эстрадно-цирковой дивертисмент (концерт) – это более сложная форма дивертисмента, при которой номера между собой соединены определённой тематикой, которая выражена в элементах театрализации. Понятие театрализации А.А. Рубб определяет следующим образом: ««Театрализация» означает, что такой концерт прежде всего имеет единый художественный сценический образ, для создания которого используются выразительные средства, присущие театру, театральному действу. А именно: сюжетный ход, сценическое действие, мизансценирование, ролевою персонификацию ведущих, сценографию и точную сценическую атмосферу» (А.А.Рубб «Театрализованный тематический концерт» с. 3). В данной форме сюжетная линия может отсутствовать. Но если сюжет есть, то он не должен связывать между собой все номера, он может идти пунктиром в 3–4 эпизодах. Обязательными структурными элементами драматургии такой формы И.А.Богданов и И.А.Виноградский видят «прологи, интермедии и финал, необязательными – предпролог и антракт». Помимо этого, исследователи определили стержневые моменты в драматургии тематического театрализованного концерта – вымышленного места действия и выдуманных предлагаемых обстоятельств. Именно это помогает ненавязчиво связать все элементы композиции в единое целое и оставить главенствующую роль «его величеству номеру».

В репертуаре ГТЗУ «Молодёжный театр эстрады» элементы цирка появились с начала 2000-х гг., что определило рождение новой эстрадной эстетики с акцентом на аттракционность и трюковое начало. По характеру взаимодействия с эстрадной спецификой эстрадно-цирковые номера подразделяются на несколько групп.

Первым типом эстрадно-цирковых номеров являются номера, адаптированные к сцене («Голуби», «Питоны», «Фокусы»). Трюк, лежащий в основе номера, цирковой по своей природе, на сцене несёт ещё и дополнительную

символическую нагрузку, которую каждый зритель может интерпретировать по-своему. Так, в номере «Голуби» птицы в полёте выстраиваются в форме сердца, радуги, цветка, создавая символику добра, счастья и мира. Вторая особенность этих номеров в том, что идея и смысл номера выражается через художественный образ. В номере «Питоны» дрессировщик выступает в образе гладиатора, который, подобно древнеримским героям, сражается с чудовищем.

К следующему типу относятся цирковые номера, проявление в спектакле которых обусловлено самим сюжетом эстрадного спектакля. Так, персонажидетского спектакля-сказки «Не ходите, дети, в Африку гулять», подобно цирковым акробатам, выполняют прыжки через большую скакалку. Выход персонажа Огненного дракона в спектакле «Приключение новогоднего огонька» осуществляется профессиональным ходулистом и исполняется с использованием определённых трюков. Эти номера требуют участия артистов, обладающих синтетическими умениями в области как циркового, так и эстрадного искусства. Номера такого типа не имеют четких границ, органично вплетаются в конву спектакля и являются либо штрихом к характеру персонажа, либо активизацией зрителя и интерактивом с залом, либо сюжетным узлом в действии представления.

К третьему типу эстрадно-цирковых номеров на сцене ГТЗУ «Молодёжный театр эстрады» можно отнести номера, цирковые элементы в которых используются непосредственно в постановке эстрадного номера (акробатический номер с гимнастической лентой является оформлением к песне в исполнении А.Хлестова «Снежинки на твоих ресницах», фигурное катание на велосипеде – оформлением к песне «Велосипед» в исполнении Е.Ермоловича). Цирковая составляющая этих номеров совпадает с музыкальными песенным материалом по характеру и ритмическому строю. Эти номера выстроены таким образом, что их кульминационный момент (самый сложный трюк) совпадает с кульминацией песни. В определённые моменты номера артисты взаимодействуют между собой. Языком эстрадно-циркового искусства является трюк (эстрадно-цирковые номера, оригинальный жанр). Определённые концентрированные моменты

проявления мастерства существуют и в других эстрадных жанрах. В разговорном жанре они называются репризами, в пантомиме – гэгами, в хореографии – варьете-моментами, в остальных жанрах их определяют как специфическое эстрадное действие. Эстрадно-цирковое искусство трактует своё основное выразительное средство – трюк не как самоцель, а как основное средство создания образа, способ оригинальной трактовки действительности. Цирковой трюк с эстрадой связывает то, что он воспринимается зрителем не сам по себе, а через отношение к артисту, трюк характеризуется не самим специфическим действием, а в первую очередь актёрским отношением к выполнению трюка. Фокусник Ю.Мазуркевич, работавший на сцене Молодёжного театра эстрады, весь свой номер строил на общении со зрителем, работая в образе артиста, который всё путает и забывает. Зритель подсказывал ему, в какую руку он положил предмет, который позже необычным образом исчезал. Трюки с исчезновениями и появлениями предметов воспринимались публикой в комическом ключе именно через образ артиста, его отношение к происходящему. Вовлечённость зрителя в активную художественную коммуникацию является также отличительной особенностью эстрадно-циркового искусства.

И в цирке, и на эстраде отсутствует «четвёртая стена», провозглашённая театральным искусством. Открытость – основная особенность эстрадных и цирковых зрелищ. Открытость площадки, актёрских приёмов, манеры общения со зрителем определяют суть эстрадного искусства. Открытость циркового мастерства позволяет артисту так же, как и на эстраде вступать в открытый контакт со зрителем. Но самая важная часть как циркового, так и эстрадного зрелища – игра. В спектаклях Молодёжного театра эстрады очень большое внимание уделяется игре с залом. Яркие гротесковые образы, вступая в мимический или словесный диалог с публикой – это то, что роднит эстраду с цирком. В спектакле «Особенности национального отдыха» аниматор санатория проводит со зрителем игры на свежем воздухе, медсестра – процедуры по отказу от курения, спасатель – тренинг по спасению на водах. В спектакле «Микитов

лапоть» героиня обсуждает свежие сплетни со зрителями, а герой, догоняя свою жену перемещается, ступая по подлокотникам рядов.

И цирковые, и эстрадные представления не обходятся без клоунов, прародителями которых были скоморохи. Ранее эстрадная клоунада была лишь одним из оригинальных жанров и называлась эксцентрической или буффонадной пантомимой. На современной эстраде она заняла своё почётное место среди эстрадных жанров. В цирковых представлениях можно наблюдать такие разновидности клоунады, как буффонная, ковёрная, музыкальная. Также на арене выступают клоуны-дрессировщики, клоуны-сатирики, клоуны-мимы и т.д. На эстраде в основном встречаются две разновидности клоунов: клоуны-мимы и клоуны- музыкальные эксцентрики. В отличие от цирка, где клоунада строится на основе цирковых трюков, эстрадные клоуны ориентируют свои номера на комические трюки, а также на использование неожиданных сюжетных поворотов. В репертуаре коллектива Молодёжного театра эстрады «Доктор Ю.М.Ор» существует множество клоунских номеров в жанре мим-клоунады («Подсолнухи»), анимации («Картонная любовь»), музыкальной эксцентрики («Оркестр»). Все они либо имеют ярко выраженную сюжетную линию, либо построены полностью на комических трюках и ассоциациях. В основе клоунского номера «Подсолнухи» лежит достаточно простой сюжет: клоун передаёт клоунессе цветы, а вторая клоунесса сходит с ума от зависти. В финале номера она находит в мешке от цветов зелёный листочек и танцует с ним. Номер «Оркестр» строится на соревновании двух клоунов в игре на разных музыкальных инструментах. Комизм состоит в отношениях утрированного соперничества между персонажами, а также в звукоимитации и подражании музыкантам. Номер «Картонная любовь» представляет собой неожиданное оживление коробок и танец, который раскрывает отношения между ними. У каждого персонажа есть ярко выраженный в костюме, гриме и характере образ, который он несёт через все номера и взаимодействует в сценах, исходя из него.

Проникновение цирковых номеров на эстраду делает представления ещё более яркими, зрелищными и современными, придаёт отдельным номерам и

всему представлению в целом признаки калейдоскопичности, разнообразия и аттракционности. Основное выразительное средство цирка трюк на эстраде приобретает образность, открытость, символичность. Имея множество точек соприкосновения, цирк и эстрада в наше время продолжают развиваться в двух направлениях: как отдельные виды искусства со своими специфическими особенностями и как синтетическое эстрадно-цирковое искусство, перспектива развития которого в уникальности номеров и синтетическом мастерстве артистов.

К данному жанру в цирке можно отнести эстрадно-цирковой диветрисмент «Майя иллюзия. Отдельная реальность», созданное в 2015 г. белорусскими цирковыми артистами высочайшего уровня. Это представление было построено по принципу тематической программы с ярко проявленной концепцией, где выразительные средства хореографии гармонично дополняли цирковые трюки. Программа представляла новый взгляд на цирковое искусство как способ трансляции архаического мировоззрения, отражая бытие человека во взаимосвязи с четырьмя стихиями. На протяжении всего зрелища транслировалась мысль о необходимости гармонии внутреннего мира человека с парадигмами бытия, выраженными в энергетике природных явлений. Каждому номеру программы предшествовал промо-ролик, отражающий индивидуальность артиста через мифологическое мировоззрение. Так, например, видео контент с акробатом на мачте Е. Гагариным презентовал артиста в образе лесного духа, воздушных гимнастов - в образе птиц, а акробатов на рейнском колесе - в образах с богов огня. Театрализация в представлении осуществлялась также при помощи хореографической группы, которая органично синтезировалась с трюковым наполнением номеров и символизировала энергию определённых стихий, а также клоунами, которые, являясь сквозным действием спектакля, транслировали идею беспомощности человека, отделившего себя от природы. Финалом программы стало символическое объединение всех стихий. Соединив в одной композиции лучшие трюковые и хореографические связки из всех

номеров, артисты утвердили человека представителем ещё одной стихии, находящейся в гармонии с мирозданием.

### Лекция 3. Эстрадно-цирковое ревю

Форма ревю (обозрения) представлена жанрами эстрадно-циркового ревю, цирка-ревю и иллюзионного ревю. Эстрадное ревю является такой формой эстрадно-циркового искусства, которая объединяет эстрадные и цирковые номера с целью выражения общей идеи. В таком представлении номер, даже самый неожиданный, отточенный и внутренне завершённый, воспринимается уже не как изолированное явление, а как яркий эпизод в общей композиции. Объединяющим стержнем композиции ревю является сюжет, причём очень простой, без сложных поворотов и коллизий. Чаще всего это путешествие: по странам, населённым пунктам, историческим эпохам, страницам книг и т.д. Номера в такой программе чаще всего театрализируются либо при помощи тематической подачи, либо при помощи введения сюжетной линии. Также номера могут связываться между собой небольшими театрализованными интермедиями. Здесь важную роль приобретает драматургия, в которой закладывается, помимо сюжета, образ всего представления. В создании ревю важную роль также играет художник-сценограф, визуально поддерживающий тематику представления. Исследователь А. Анастасьев обозначает проблему в постановке данной формы, которая заключается в снижении цельности номеров, которые в обозрении не столько демонстрируют мастерство, сколько работают на создание общего образа программы.

Цирк-ревю представляет собой вид зрелища, одинаково близкий к цирку и к мюзик-холлу. Он органически соединяет качества цирка и эстрады, используя постановочные принципы мюзик-холла. В центре представления – танцевальная группа, по составу и характеру исполнения напоминающая мюзик-холльную группу «гёрлз», в репертуаре которой есть несколько цирковых номеров (гимнастика на канатах (корд де парель), групповое жонглирование булавами, групповая игра в дьяболо, ловкое оперирование палочками в танце с

барабанами, приближенное к жонглированию, и т.д.). В программе также используются чисто цирковые номера высокого класса, имеющие яркое художественное решение. Также программа может включать и эстрадные номера (разговорный жанр, музыкально-речевой, вокально-инструментальный ансамбль). Для представления арена закрывается пластиковым светящимся полом. Исследователь цирка М.И.Немчинский, анализируя опыт постановочной работы советского цирка, определяет цирк-ревю одной из моделей цирковых представлений, в которых предпринимается попытка «включить элементы эстрадных зрелищ в структуру циркового представления».

Иллюзионное ревю – это программа, состоящая из иллюзионных скетчей, номеров, сочетающих в себе выразительные средства фокусов с разговорным жанром. Данная форма может демонстрироваться как на эстраде, так и в цирке, в зависимости от сложности иллюзионной аппаратуры. Цирковой артист и теоретик цирка Р.Славский к подобным представлениям относил выступления, популярных в 1960-е годы артистов А. Правдиной и А.Вольного. Он писал: «Однако, демонстрация фокусов отнюдь не была самоцелью — иллюзионные трюки являлись лишь одним из выразительных средств, позволяющих артистам с художественной убедительностью вести с манежа серьезный разговор на темы международной политики и внутренней жизни. Сатирикам-новаторам Правдиной и Вольному удалось раздвинуть привычные рамки так называемого разговорного номера, сказать новое слово в одном из крупнейших жанров — в жанре цирковой сатиры».

Объединяющим стержнем композиции эстрадно-циркового ревю (обозрения) является сюжет, причём очень простой, без сложных поворотов и коллизий. Номера в такой программе чаще всего могут связываться между собой при помощи театрализованных интермедий. Здесь важную роль приобретает драматургия, в которой закладывается, помимо сюжета, образ всего представления. В создании ревю важную роль также играет художник-сценограф, визуально поддерживающий тематику представления. Исследователь А. Анастасьев обозначает проблему в постановке данной формы, которая

заключается в снижении цельности номеров, которые в обозрении не транслируются, как изолированное явление, демонстрирующее мастерство, а воспринимаются как яркий эпизод в композиции и работают на создание общего образа представления.

Обязательной частью национальных программ белорусского циркового коллектива 1960-х гг. в Минском цирке были иллюзионные обозрения Анатолия Шага-Новожилова, занимающие всё второе отделение и состоящее из иллюзионных скетчей (меланж-актов, соединяющих выразительные средства фокусов и разговорного жанра). Его ревью представляли собой композицию скетчей, сменяющих друг друга, идущих «в темп», имеющих законченный сюжет, который раскрывался в сценах — то комически забавных, то сатирических, то лирических. Центром каждой из них является иллюзия либо фокус, который демонстрировал фокусник. Он являлся автором миниатюр и исполнителем, выступая то в роли профессора иллюзии, то в роли коробейника, каждый раз меняя грим и маску. Шаг конферировал, сопровождая свои трюки то едкой сатирического характера остротой, то шуточным комментарием. В его скетчах были отображены черты характера белорусского народа, его фольклор и поэзия, иллюстрировалась белорусская природа.

Примером юмористического иллюзионного скетча стала миниатюра с «подсадными» зрителями: «В большой глиняный горшок залезает любопытный зритель. Его возмущенная жена требует немедленно вернуть ей мужа. Горшок раскрывается – чересчур любопытный зритель стал маленьким. «Мне такой муж не нужен», – безапелляционно заявляет жена. Обиженный муж бросает ей ключи от дома и снова исчезает в горшке, однако вместо него из горшка тут же выходят пара ассистентов. «Где мой муж, куда вы его дели?» – кричит женщина и сама лезет в горшок. «Нюра, я здесь, я как сидел, так и сижу на своем месте», – отвечает ей муж с галерки цирка под хохот зрителей».

Примером сатирического скетча служит миниатюра «Комбинат бытового обслуживания», где А.Шаг выступал в роли посетителя комбината бытового обслуживания, директор которого расхваливал своё предприятие. «...

отданный Шагом в чистку фрак, он возвращал в пятнах и дырках. Разгневанный артист в буквальном смысле слова разрывал директора на части, и зритель видел, что директор – кукла. Невозможно было заметить, как произошла подмена».

В.А. Орлов, вспоминая скетчи-лекции, писал: «Он брал бутафорский кусок угля, клал его в пустой сосуд, «выливал» туда ковш нефти – и тотчас доставал из сосуда то, что современная химия получает из этих полезных ископаемых: десятки метров разноцветных тканей, подхватываемых нарядно одетыми ассистентками».

Л.Дикуль описывала скетчи-инсценировки А.Шага следующим образом: «В это время звучит песня «Будьте здоровы, живите богато, пусть будет всего у вас полная хата! Чтоб в полную силу вы все потрудились, чтоб куры и утки, и гуси водились!» – Из того же ящика Шаг доставал трех кур, двух уток и огромного гуся, сажал их всех в клетку. Птицы заполняли клетку, в три-четыре раза превышавшую объем неисчерпаемого ящика. «Еще пожелать вам немного осталось: чтоб в год по ребенку у вас нарождалось!» Иллюстрирую слова песни, иллюзионист доставал цветок тюльпана. Лепестки его раскрывались, слышался плач младенца и в цветке вырастал ребеночек, гораздо больше самого тюльпана. Из второго цветка так же «рождался» еще один младенец. «Так будьте здоровы, растите, ребятки, и вот вам напиток полезный и сладкий». Шаг вынимал из ящика огромный бидон, открывал крышку, наливал молоко для детей. Вторя словам песни, все из того же ящика появлялась красивая девушка в национальном белорусском костюме».

В финале программы обычно использовался инсценировка-коллаж лирико-патриотического характера: «Неожиданно гаснет свет. В цирковом небе смеется полная луна. «Как хорошо у нас, в Белоруссии, весной, когда сады цветут и соловьи поют!» На этих словах свет вспыхивает. Как по волшебству на арене вырос цветущий яблоневый сад, распространяющий сладкий запах цветения по всему залу, запели соловьи. Снова на мгновение гаснет свет, луна голосом певицы Гелены Великановой поет: «Ой, ты, рожь, хорошо поешь!» И в самом деле, едва вспыхивает освещение, как зрители с изумлением видят, что вместо

сада во весь манеж раскинулось целое поле колосющейся ржи. Посреди поля разгуливает Шаг, уже в белорусском костюме, с баяном в руках. Баянист играет «Лявониху», а танцующие вокруг него девчата вынимают из баяна огромные расписные шали. Клоун просит дать и ему поиграть, Шаг вручает баян коверному, накрывает музыкальный инструмент шалью, сдергивает ее – баян исчез. Снова хохочет, подмигивая, луна, а когда вспыхивает полный свет, на манеже лежит огромное чеканное блюдо, на котором стоит трехметровая ваза, наполненная разнообразными фруктами, символизирующая изобилие природы Белоруссии. Под звон бокалов (каждый из них имел свое музыкальное звучание) юноши в белых фраках и девушки в белых платьях танцевали вальс».

В 1965 году А. Шагом было создано детское иллюзионное обозрение «Хоттабыч в цирке». Основой его драматургии стало путешествие по страницам книги Л. Лагина о школьнике Вольке и старике Хоттабыче. Главную роль в обозрении исполнил сам А. Шаг стал, а Вольку сыграла И. Асмус (клоунесса Ириска).

Основным принципом в работе иллюзиониста была соразмерность трюка и содержания: тема никогда не подгонялась к трюку. Трюки придумывались по ходу развития темы номера. Он был первым на арене советского цирка, кому удалось подчинить фокусы идейному замыслу и подать в эстрадно-цирковом номере. К подобному жанру можно отнести эстрадно-цирковое представление «Купальский сон», прошедшее в 1917 г. в Александрии. Драматургия композиции программы была определена сказочным сюжетом. Девушке, которая по лепесткам собирала папаратъ-цветку и искала своё счастье, противостоял хранитель злых снов. Собирая лепестки у добрых людей, коими выступали артисты цирка со своими номерами, она заручалась поддержкой хранителя добрых снов. В финале папаратъ-цветка загоралась, а девушка находила своего возлюбленного. Всё действие происходило на трёхуровневой сцене. Основное драматическое действие происходило на центральной площадке, а цирковые номера и их хореографическое и вокальное оформление менялись местами, используя дополнительные площадки. Финалом представления стала

символическая борьба добра и зла, представленная акробатами на батутах и поддержанная массовым пластическим действием (пантомимой).

#### **Лекция 4. Эстрадно-цирковые театрализованные представления**

Исследователь А.А. Кабардин в статье «Тенденции жанрообразования в зрелищных искусствах» выделяет театрализованное представление как форму, приобретающую особенную популярность в послевоенные годы и изначально связанную с тематикой общественных событий и знаменательных дат. Определяя специфику данной формы, он пишет: «Проводились они, как правило, на эстрадах, площадях, аренах, открытых сценах, стадионах, в аллеях и на прудах парков. Являя собой синтез всех видов искусств, театрализованные представления завоёвывают прочное место как самостоятельная и самодостаточная форма, опирающаяся на эстетику театрального искусства». Таким образом, к театрализованным представлениям относятся синтетические зрелища, построенные при помощи приёма театрализации и имеющие преимущественно социально значимую тематику. Представления, решаемые эстрадно-цирковыми выразительными средствами, подразделяются на представления-посвящения и цирковые национальные программы.

А. А. Кабардин одним из жанров театрализованных представлений видит представления-посвящения: ««Посвящено, «посвящается», «посвящённое» - эта структурная единица языка выполняет в жанровой характеристике несколько функций. Во-первых, она служит элементом, чрез который режиссёром декларируется связь историческая и культурная между историческим событием, местом и современностью. Во-вторых, инициатический характер слова «посвящение» маркирует переход пространственного топоса в новое культурно-историческое измерение». Таким образом, представления-посвящения выражают идеологические принципы современности через призму исторических событий, которым предаётся главенствующее значение. В стилистике представлений

подобного жанра было использование режиссёрских приёмов «революционного театра под открытым небом», для которого характерны плакатность, лозунговость, шаржевость, гротеск, народный юмор, патетика, поэтическо-символический образный строй, усиленная зрелищность, синтетичность в использовании выразительных средств, стремление к созданию обобщённых социальных образов. Все характеристики подобных зрелищ свидетельствует о зарождении нового публицистического жанра, стремившегося к соединению двух начал: информативного и чувственного. Исследователь драматургии театрализованных действий С.К. Борисов, говоря о восприятии зрителем театрализованной публицистики, пишет: «...зритель должен не только осознать информацию, но и прочувствовать ее, тем самым быть привлеченным к поддержке той позиции, которую занимает автор». Публицистический жанр характеризуется совокупностью специфических режиссёрских приёмов. Во всём многообразии стилистических приёмов изыскатель в области драматургии И.Н.Чистюхин выделяет группу приёмов «схематизации и условности», которая является специфической и формообразующей для подобных представлений. Среди них «живые картины», «живые скульптуры», «театрализованное оживление героев истории и литературы», «контрастное построение образа», «укрупнение номера» и т.д. Театрализованные представления-посвящения, восхваляющие достижения советской власти, особенно популярные в советском цирке с 1920-х годов, исследователь М.И.Немчинский определяет как «цирковые сюиты», в рамках которых были использованы такие жанры номеров, как танцевально-пантомимические сценки, «живые картины», эксцентрико-аллегорические пантомимы, оперные арии, стихотворные монологи, частушки, клоунада, дрессура животных и иллюзионные номера. «Принципиально значимой следует признать попытку путём отбора номеров, а также переакцентировки их музыки и внешнего оформления укрупнить в цирковом зрелище его героическое начало».

Поскольку эстрада, цирк и массовые представления близки по своей природе, структуре и функциям, то совершенно очевидно, что, рождаясь в одном

виде зрелищ, режиссёрские приёмы «пробуют себя» в смежных видах и закрепляются в наиболее приемлемых сочетаниях. Так, например, по утверждению учёного Л.А. Кравченко, занимающегося исследованием специфики концерта, «...метод монтажа, построенный на контрастном сопоставлении номеров различных жанров, зародившись в недрах циркового искусства, стал основным драматургическим приёмом на эстраде и в массовых зрелищах». Такие специфические эстрадные жанры, как танец, песня, «куклы на эстраде», «теневого театр» всё чаще используются на арене и площади, а выразительные средства массовых зрелищ (массовый пластический этюд, речевой хор, гротеск и т.д.) часто используются в эстрадно-цирковых постановках в качестве стилистических приёмов, при помощи которых создаётся атмосфера времени.

В 1960-е – 1970-е годы Министерством культуры БССР ставилась задача освещения во всевозможных зрелищных формах ряда юбилейных событий, отражающих революционную историю Советского Союза и Белоруссии: 50-летие образования СССР, 50-летие Советской Белоруссии, 50-летие вооружённых сил СССР, 100-летие со дня рождения М. Горького. Поскольку эти представления подразумевали наличие революционной идеи и тематики, то совершенно оправдано стремление режиссёра В. Орлова, приёмами «революционного театра под открытым небом».

Теоретик и практик эстрадных и массовых представлений И.Г. Шароев одним из основных приёмов «революционного театра под открытым небом» выделяет «живые картины», режиссёрский приём, трансформировавшийся впоследствии в новую оригинальную форму революционных зрелищ. Он осуществлялся посредством массовых сцен, отражающих узловые события драматургии, застывших в стоп-кадре. Роль комментатора в этом действе чаще всего отводился хору, зародившемуся ещё в древнегреческом театре. Важнейшую драматургическую функцию принимали на себя световые эффекты, делавшие акценты на главных действующих лицах, создающие атмосферу при помощи цвета и динамического освещения. В Минском цирке наиболее ярко этот приём был применён на праздновании Дня 100-летнего юбилея советского писателя

А.М. Горького в 1963 году [8]. Драматургическим ходом театрализованного пролога «Человек – это звучит гордо» стало путешествие по произведениям писателя, которое выразилось в иллюстрации «живых картин» знакомых сюжетов. В эпизоде «Буревестник» мятежность птицы, импульсивность её движения была метафорично отображена за счёт динамической работы света, чередовании изображения портрета автора, лица чтеца и силуэта птицы, благодаря чему можно проследить режиссёрский отсыл к связи прошлого и настоящего. В эпизоде «Данко» драматизм эпизода передан при помощи колорирования: на фоне чёрно-белого силуэта героя в его руке загоралось красное сердце. В «картине» по произведению «Мать» был сделан световой акцент на руках матери, держащих древко знамени, что явилось метафорой «непотопляемости» революционного движения. В кульминационном моменте постановки перелистываемая бутафорская книга, на страницах которой высвечивался текст названий и дат написания произведений в сочетании с портретом писателя на задней, фоновой проекции, создавали 3-D эффект. Эпилог был решён в лучших традициях массовых представлений, когда все герои выстраивались в символическую композицию, олицетворяя собой творчество писателя. Парад – пролог 1976 года, посвящённый 50-летию Советских Вооружённых Сил «Несокрушимая и легендарная», в основу которого легли знаменитые песни военных лет, также иллюстрировались «живыми картинками». Использование этого приёма в сочетании с кино и видео-хроникой оживляли революционные песни, звучащие на фонограмме, добавляли им реалистичности.

Таким же частым по использованию в революционных представлениях был приём «живые скульптуры», которые проявлялись в статичном изображении узнаваемых памятников историческим личностям либо «застывших» кинокадров с их участием. При использовании этого приёма цветовое решение предполагается монохромное, а динамические световые эффекты должны создавать ощущение «оживления» персонажа. Организатор и исследователь массовых зрелищ И.А. Мазаев, описывая подобные действия на примере революционных инсценировок, подаёт данный приём как внедрение в канву

представления «победоносных фигур, величавых воплощений освобожденного труда». Образы «живых скульптур» стали основополагающим представлением белорусского циркового коллектива 1968 года, посвященного 50-летию Советской Белоруссии. В основу драматургии постановки легли подвиги героев истории БССР, запечатленные в кинокадрах и знаковых скульптурных изображениях. Это памятник Николаю Гастелло (по скульптурному бюсту И. Бембея), памятник Марату Казею (по проекту скульптора С. Селиханова и архитектора В. Волчек), кадр с главным героем из фильма «Константин Заслонов». Фигуры были статичны, однако события войны «оживали» в стихах и героических мелодиях. В прологе представления «Несокрушимая и легендарная» из полной темноты в лучах прожектора очерчивалась фигура воина со спасенным ребенком на руках, над головой которого высвечивался лавровый венок с юбилейной датой «50». «Живая скульптура» с обеих сторон обрамлялась артистами-участниками представления в военных формах разных лет. Символ-аллегория Победы была представлена знаковой скульптурой, вызывающей ожидаемый ассоциативный ряд и эмоциональный отклик у зрителей.

В отличие от статичных «картин» и «скульптур», приём, который А.А. Конович, исследователь в области праздников и обрядов СССР, определяет как «театрализованное оживление героев истории и литературы», представлял собой яркие динамичные картины истории. Сложность данного приёма состоит в том, что театрализация должна поддерживаться достоверным костюмом, портретным гримом и высоким профессиональным уровнем артиста, выраженном в способности к глубокому перевоплощению. В представлении Минского цирка, посвященном 50-летию СССР «Флаги друзей», картина восстания против белополяков была решена проездом на лошадях артистов в образах Т.М. Фрунзе и А.Ф. Мясникова. Их выезд был поддержан музыкальной темой восстания, фигуры акцентированы световой пушкой, свет был отфильтрован для придания большей достоверности персонажам.

Образы героев истории и литературы обычно поддерживались массовыми пластическими композициями, имеющими ярко выраженный метафорический

характер. И.Г. Шароев, обозначая данный приём как «массовый опозитизированный образ». Характеризуя его с точки зрения драматургии, он писал: «...здесь речь идёт о драматургическом решении, дающем возможность создания представления, в котором многие эпизоды, мизансцены, образы вырастают в наполненный глубоким социальным содержанием и смыслом символы». Режиссёр массовых зрелищ И.М. Туманов, используя в своей практике подобный приём, называет его «укрупнением номера». Массовые опозитизированные образы создаются на протяжении всего представления, посвящённого 100-летию юбилею Советского Союза в Минском цирке «Славься, Отечество!». Люди «старой» Белоруссии в национальных костюмах с серпами и косами, идущими под сопровождение текста стихотворения «А хто там ідзе», создавали массовый образ обездоленного белорусского крестьянства. Метафорой штурма стала сцена, в которой крестьяне поднимали транспаранты революционного содержания, прикреплённые прямо к косам, и под звуки революционного марша поднимались по лестнице. В эпизоде «Вечеринка в колхозе» посредством постановки массового гулянья был создан образ весёлой мирной жизни советской Белоруссии. Мечущиеся по арене люди в огнях под звуки взрывов и сирены символизировали начало войны, проходка группы партизан, к которым присоединяются мирные люди – партизанскую войну.

Отдельное место в режиссуре революционного театра занимают приёмы, заимствованные из народного театра. Первым театральным режиссёром, который построил свою постановку по принципу балаганного зрелища и райка стал В. Мейерхольд (спектакль «Мистерия-буфф» по пьесе В. Маяковского). Отличительная особенность его основного приёма – отсутствие психологической детализации. Народный юмор достигался достаточно схематичными шаржированными образами, в создании которых использовались буффонада и гротеск. Изучая историю использования приёма «шарж» в массовых зрелищах, режиссёр А.А. Конович видит его корни в таком жанре революционного театра, как «шаржированные похоронные процессии», специфику которого определяет «плакатностью карнавальных фигур и масок, укрупнением их, нарочитым

смещением масштабов». А.И. Мазаев отмечает наличие подобного приёма в «политкарнавалах» и связывает его с использованием «символических маскированных групп». В постановке Минского цирка «Флаги друзей» интервенты были представлены шаржевыми образами, гротесковость и символичность которых выражалась в ярком гриме, утрированной характерной пластике и преувеличенном в размерах элементе костюма или реквизита: буржуй в цилиндре, атамана в Черкеске, бандита с обрезом, белогвардеец в шапке, немец в каске. Исполняя комические куплеты, они иллюстрировали текст пантомимой. В этом же представлении шаржированные образы врагов появляются ещё раз в эпизоде «Рассказ Нестерки»: националист – интеллигент, кулак-бандит, белополяк и белогвардеец под аккомпанемент гармониста бандита-анархиста в котелке, тельняшке и розовом галифе поют куплеты о том, как они завоюют и поделят Беларусь (номер в исполнении клоунов-буфф).

Как противопоставление «шаржу» в представлениях «революционного театра» выступает приём «патетика», который подразумевает преподнесение образа в идеалистическо-героическом ключе. Практически во всех юбилейных представлениях Минского цирка обозначенного периода были созданы образы защитников интересов рабочих и крестьян (красноармейцев, будёновцев, революционеров, партизан), которые решались в патетическом стиле. Они появлялись в сопровождении героической музыки, уверенно сражались «до последней капли крови», после чего совершали победоносное шествие под бравурный аккомпанемент либо погибали под трагическое музыкальное сопровождение.

В народных представлениях существовала традиция создания образов положительных и отрицательных персонажей по принципу контраста. В. Маяковский и В. Мейерхольд в «Мистерии-буфф» усилили глубину образов, тем самым создавая ещё больший контраст. Положительных героев они видел в жанре буффонады и гротеска, а отрицательных – в жанре плакатной патетики. Именно этот приём стал основным принципом, использовавшимся впоследствии в «революционном театре под открытым небом», а позднее на эстраде и в цирке.

Приёму контрастного построения образа Л. И. Футлик даёт следующее определение: «...один из приемов, заключающийся в резко выраженном противопоставлении отдельных художественных форм ради повышения их художественной выразительности произведения в целом». Известный чешский писатель И. Ольбрахт, анализируя постановки «революционного театра» разных стран, определяет специфику постановки сцен с контрастным построением образов: «Чаще всего они выстраивались по принципу треугольника. Внизу, на площадке, находилось большое количество артистов - «угнетённая масса», решённых в героико-патетическом плане – основание треугольника, а вверху, на сооружённом возвышении, – небольшая кучка шаржированных героев – «угнетатели» - вершина треугольника. В процессе инсценировки (восстания) основание и вершина треугольника менялись местами».

Общее настроение, дух представлений «революционного театра» диктовал определённую стилистику выразительных средств, которой как нельзя лучше соответствовала «плакатность». Суть приёма «плакат» состоит в изображении некоего обобщающего символа, материализованного в надписи-лозунге либо в предмете, вбирающем в себя основные типические черты данного явления. Характеризуя этот приём в режиссуре, И.Г. Шароев отмечает: «Плакат обладает своей, ему присущей поэтикой. Он ясен, точен, ибо должен достигать цели без промедления, бить в цель стремительно и без промаха. Не допускает двойственных истолкований. Лаконичен. Строится на политической основе, предельно определённой и выявленной». П.М. Шаболтай видит истоки этого приёма в формах представлений рабочей самодеятельности 1920-х годов «Живая газета» и «Синяя блуза», отличавшиеся плакатной стилистикой. В параде-прологе Минского цирка 1967 года, посвящённого 50-летию Советских вооружённых сил, «Поражение мишени» в качестве иллюстрации к стихотворному тексту на арене появлялись изображения продырявленных мишеней с врагами советской армии - «Псов Антанты», символизировавших победу над ними. Далее, следуя драматургии текстов военных песен, силовые акробаты выносили на арену тяжелоатлетические диски с изображениями поверженного американского врага

«Дяди Сэма» и убегающего японского «Самурая», символизирующие победу над врагом. В цирковом представлении «Славься, Отечество» 1972 года в эпизоде «Отпор врагам» также использовался Отправной точкой в развитии «революционного театра под открытым небом» как постановочного зрелища стали представления, воспевающие события революции начала XX века, связанные с восстаниями пролетариата в странах Европы. В СССР этот этап пришёлся на 1920-е – 1930-е годы, когда массовые представления на драматургической основе событий 1917 года стали частью идеологии страны. Парады и шествия, манифестации, митинги-концерты, революционные обзоры, агитационные спектакли-концерты, «теревсаты», агит-театры являлись делом государственной важности, поскольку выполняли важную просветительскую и агитационную функцию: рассказывали зрителю про историю революции и помогали разъяснить политические реалии нового времени. Учитывая специфику зрительского восприятия массового зрелища на больших пространствах, образно-символический строй драматургии, зрелищные пристрастия зрителя-пролетария, близкие к народным представлениям, режиссёрами массовых постановок тех лет был использован ряд специфических приёмов. Массовым представлениям «революционного театра под открытым небом» была свойственна «плакатность» и «лозунговость», поэтическо-символический образный строй, усиленная зрелищность, синтетичность в использовании выразительных средств, стремление к созданию обобщённых социальных образов. Все характеристики подобных зрелищсвидетельствует о зарождении нового публицистического жанра, стремившегося к соединению двух начал: информативного и чувственного. Исследователь драматургии театрализованных действий С.К. Борисов, говоря о восприятии зрителем театрализованной публицистики, пишет: «...зритель должен не только осознать информацию, но и прочувствовать ее, тем самым быть привлеченным к поддержке той позиции, которую занимает автор». Публицистический жанр характеризуется совокупностью специфических режиссёрских приёмов. Как утверждает исследователь массовых театрализованных действий Л.И. Футлик,

режиссёрский приём – это «преломление факта через чувственное восприятие и видение режиссёра. Каждый приём осуществляется при помощи определённых выразительных средств. Совокупность выразительных средств и приёмов, обусловленные единством содержания, создают стиль представления». Во всём многообразии стилистических приёмов изыскатель в области драматургии И.Н.Чистюхин выделяет группу приёмов «схематизации и условности», которая является специфической и формообразующей для массовых представлений. Среди них «живые картины», «живые скульптуры», «театрализованное оживление героев истории и литературы», «контрастное построение образа», «укрупнение номера» и т.д.

Поскольку эстрада, цирк и массовые представления близки по своей природе, структуре и функциям, то совершенно очевидно, что, рождаясь в одном виде зрелищ, режиссёрские приёмы «пробуют себя» в смежных видах и закрепляются в наиболее приемлемых сочетаниях. Так, например, по утверждению учёного Л.А. Кравченко, занимающегося исследованием специфики концерта, «...метод монтажа, построенный на контрастном сопоставлении номеров различных жанров, зародившись в недрах циркового искусства, стал основным драматургическим приёмом на эстраде и в массовых зрелищах». Такие специфические эстрадные жанры, как танец, песня, «куклы на эстраде», «теневого театр» всё чаще используются на арене и площади, а выразительные средства массовых зрелищ (массовый пластический этюд, речевой хор, гротеск и т.д.) часто используются в эстрадно-цирковых постановках в качестве стилистических приёмов, при помощи которых создаётся атмосфера времени.

В 1960-е – 1970-е годы Министерством культуры БССР ставилась задача освещения во всевозможных зрелищных формах ряда юбилейных событий, отражающих революционную историю Советского Союза и Белоруссии: 50-летие образования СССР, 50-летие Советской Белоруссии, 50-летие вооружённых сил СССР, 100-летие со дня рождения М. Горького. Поскольку эти представления подразумевали наличие революционной идеи и тематики, то совершенно

оправдано стремление режиссёра В. Орлова, приёмами «революционного театра под открытым небом».

Теоретик и практик эстрадных и массовых представлений И.Г. Шароев одним из основных приёмов «революционного театра под открытым небом» выделяет «живые картины», режиссёрский приём, трансформировавшийся впоследствии в новую оригинальную форму революционных зрелищ. Он осуществлялся посредством массовых сцен, отражающих узловые события драматургии, застывших в стоп-кадре. Роль комментатора в этом действе чаще всего отводился хору, зародившемуся ещё в древнегреческом театре. Важнейшую драматургическую функцию принимали на себя световые эффекты, делавшие акценты на главных действующих лицах, создающие атмосферу при помощи цвета и динамического освещения. В Минском цирке наиболее ярко этот приём был применён на праздновании Дня 100-летнего юбилея советского писателя А.М. Горького в 1963 году. Драматургическим ходом театрализованного пролога «Человек – это звучит гордо» стало путешествие по произведениям писателя, которое выразилось в иллюстрации «живых картин» знакомых сюжетов. В эпизоде «Буревестник» мятежность птицы, импульсивность её движения была метафорично отображена за счёт динамической работы света, чередовании изображения портрета автора, лица чтеца и силуэта птицы, благодаря чему можно проследить режиссёрский отсыл к связи прошлого и настоящего. В эпизоде «Данко» драматизм эпизода передан при помощи колорирования: на фоне чёрно-белого силуэта героя в его руке загоралось красное сердце. В «картине» по произведению «Мать» был сделан световой акцент на руках матери, держащих древко знамени, что явилось метафорой «непотопляемости» революционного движения. В кульминационном моменте постановки перелистывающаяся бутафорская книга, на страницах которой высвечивался текст названий и дат написания произведений в сочетании с портретом писателя на задней, фоновой проекции, создавали 3-D эффект. Эпилог был решён в лучших традициях массовых представлений, когда все герои выстраивались в символическую композицию, олицетворяя собой творчество писателя. Парад – пролог 1976 года,

посвящённый 50-летию Советских Вооружённых Сил «Несокрушимая и легендарная», в основу которого легли знаменитые песни военных лет, также иллюстрировались «живыми картинами». Использование этого приёма в сочетании с кино и видео-хроникой оживляли революционные песни, звучащие на фонограмме, добавляли им реалистичности.

Таким же частым по использованию в революционных представлениях был приём «живые скульптуры», которые проявлялись в статичном изображении узнаваемых памятников историческим личностям либо «застывших» кинокадров с их участием. При использовании этого приёма цветовое решение предполагается монохромное, а динамические световые эффекты должны создавать ощущение «оживления» персонажа. Организатор и исследователь массовых зрелищ И.А. Мазаев, описывая подобные действия на примере революционных инсценировок, подаёт данный приём как внедрение в канву представления «победоносных фигур, величавых воплощений освобожденного труда». Образы «живых скульптур» стали основополагающим представлением белорусского циркового коллектива 1968 года, посвящённого 50-летию Советской Белоруссии. В основу драматургии постановки легли подвиги героев истории БССР, запечатлённые в кинокадрах и знаковых скульптурных изображениях. Это памятник Николаю Гастелло (по скульптурному бюсту И. Бембеля), памятник Марату Казею (по проекту скульптора С. Селиханова и архитектора В. Волчек), кадр с главным героем из фильма «Константин Заслонов». Фигуры были статичны, однако события войны «оживали» в стихах и героических мелодиях. В прологе представления «Несокрушимая и легендарная» из полной темноты в лучах прожектора очерчивалась фигуру воина со спасённым ребенком на руках, над головой которого высвечивался лавровый венок с юбилейной датой «50». «Живая скульптура» с обеих сторон обрамлялась артистами-участниками представления в военных формах разных лет. Символ-аллегория Победы была представлена знаковой скульптурой, вызывающей ожидаемый ассоциативный ряд и эмоциональный отклик у зрителей.

В отличие от статичных «картин» и «скульптур», приём, который А.А. Конович, исследователь в области праздников и обрядов СССР, определяет как «театрализованное оживление героев истории и литературы», представлял собой яркие динамичные картины истории. Сложность данного приёма состоит в том, что театрализация должна поддерживаться достоверным костюмом, портретным гримом и высоким профессиональным уровнем артиста, выраженном в способности к глубокому перевоплощению. В представлении Минского цирка, посвящённом 50-летию СССР «Флаги друзей», картина восстания против белополяков была решена проездом на лошадях артистов в образах Т.М. Фрунзе и А.Ф. Мясникова. Их выезд был поддержан музыкальной темой восстания, фигуры акцентированы световой пушкой, свет был отфильтрован для придания большей достоверности персонажам.

Образы героев истории и литературы обычно поддерживались массовыми пластическими композициями, имеющими ярко выраженный метафорический характер. И.Г. Шароев, обозначая данный приём как «массовый опозитизированный образ». Характеризуя его с точки зрения драматургии, он писал: «...здесь речь идёт о драматургическом решении, дающем возможность создания представления, в котором многие эпизоды, мизансцены, образы вырастают в наполненный глубоким социальным содержанием и смыслом символы». Режиссёр массовых зрелищ И.М. Туманов, используя в своей практике подобный приём, называет его «укрупнением номера». Массовые опозитизированные образы создаются на протяжении всего представления, посвящённого 100-летию юбилею Советского Союза в Минском цирке «Славься, Отечество!». Люди «старой» Белоруссии в национальных костюмах с серпами и косами, идущими под сопровождение текста стихотворения «А хто там ідзе», создавали массовый образ обездоленного белорусского крестьянства. Метафорой штурма стала сцена, в которой крестьяне поднимали транспаранты революционного содержания, прикреплённые прямо к косам, и под звуки революционного марша поднимались по лестнице. В эпизоде «Вечеринка в колхозе» посредством постановки массового гулянья был создан образ весёлой

мирной жизни советской Белоруссии. Мечущиеся по арене люди в огнях под звуки взрывов и сирены символизировали начало войны, проходка группы партизан, к которым присоединяются мирные люди – партизанскую войну.

Отдельное место в режиссуре революционного театра занимают приёмы, заимствованные из народного театра. Первым театральным режиссёром, который построил свою постановку по принципу балаганного зрелища и райка стал В. Мейерхольд (спектакль «Мистерия-буфф» по пьесе В. Маяковского). Отличительная особенность его основного приёма – отсутствие психологической детализации. Народный юмор достигался достаточно схематичными шаржированными образами, в создании которых использовались буффонада и гротеск. Изучая историю использования приёма «шарж» в массовых зрелищах, режиссёр А.А.Конович видит его корни в таком жанре революционного театра, как «шаржированные похоронные процессии», специфику которого определяет «плакатностью карнавальных фигур и масок, укрупнением их, нарочитым смещением масштабов». А.И. Мазаев отмечает наличие подобного приёма в «политкарнавалах» и связывает его с использованием «символических маскированных групп». В постановке Минского цирка «Флаги друзей» интервенты были представлены шаржевыми образами, гротесковость и символичность которых выражалась в ярком гриме, утрированной характерной пластике и преувеличенном в размерах элементе костюма или реквизита: буржуй в цилиндре, атамана в Черкеске, бандита с обрезом, белогвардеец в шапке, немец в каске. Исполняя комические куплеты, они иллюстрировали текст пантомимой. В этом же представлении шаржированные образы врагов появляются ещё раз в эпизоде «Рассказ Нестерки»: националист – интеллигент, кулак-бандит, белополяк и белогвардеец под аккомпанемент гармониста бандита-анархиста в котелке, тельняшке и розовом галифе поют куплеты о том, как они завоюют и поделят Беларусь (номер в исполнении клоунов-буфф).

Как противопоставление «шаржу» в представлениях «революционного театра» выступает приём «патетика», который подразумевает преподнесение образа в идеалистическо-героическом ключе. Практически во всех юбилейных

представлениях Минского цирка обозначенного периода были созданы образы защитников интересов рабочих и крестьян (красноармейцев, будёновцев, революционеров, партизан), которые решались в патетическом стиле. Они появлялись в сопровождении героической музыки, уверенно сражались «до последней капли крови», после чего совершали победоносное шествие под бравурный аккомпанемент либо погибали под трагическое музыкальное сопровождение.

В народных представлениях существовала традиция создания образов положительных и отрицательных персонажей по принципу контраста. В. Маяковский и В. Мейерхольд в «Мистерии-буфф» усилили глубину образов, тем самым создавая ещё больший контраст. Положительных героев они видел в жанре буффонады и гротеска, а отрицательных – в жанре плакатной патетики. Именно этот приём стал основным принципом, использовавшимся впоследствии в «революционном театре под открытым небом», а позднее на эстраде и в цирке. Приёму контрастного построения образа Л. И. Футлик даёт следующее определение: «...один из приемов, заключающийся в резко выраженном противопоставлении отдельных художественных форм ради повышения их художественной выразительности произведения в целом». Известный чешский писатель И. Ольбрахт, анализируя постановки «революционного театра» разных стран, определяет специфику постановки сцен с контрастным построением образов: «Чаще всего они выстраивались по принципу треугольника. Внизу, на площадке, находилось большое количество артистов - «угнетённая масса», решённых в героико-патетическом плане – основание треугольника, а вверху, на сооружённом возвышении, – небольшая кучка шаржированных героев – «угнетатели» - вершина треугольника. В процессе инсценировки (восстания) основание и вершина треугольника менялись местами».

Общее настроение, дух представлений «революционного театра» диктовал определённую стилистику выразительных средств, которой как нельзя лучше соответствовала «плакатность». Суть приёма «плакат» состоит в изображении некоего обобщающего символа, материализованного в надписи-лозунге либо в

предмете, вбирающем в себя основные типические черты данного явления. Характеризуя этот приём в режиссуре, И.Г. Шароев отмечает: «Плакат обладает своей, ему присущей поэтикой. Он ясен, точен, ибо должен достигать цели без промедления, бить в цель стремительно и без промаха. Не допускает двойственных толкований. Лаконичен. Строится на политической основе, предельно определённой и выявленной». П.М. Шаболтай видит истоки этого приёма в формах представлений рабочей самодеятельности 1920-х годов «Живая газета» и «Синяя блуза», отличавшиеся плакатной стилистикой. В параде-прологе Минского цирка 1967 года, посвящённого 50-летию Советских вооружённых сил, «Поражение мишени» в качестве иллюстрации к стихотворному тексту на арене появлялись изображения продырявленных мишеней с врагами советской армии - «Псов Антанты», символизировавших победу над ними. Далее, следуя драматургии текстов военных песен, силовые акробаты выносили на арену тяжелоатлетические диски с изображениями поверженного американского врага «Дяди Сэма» и убегающего японского «Самурая», символизирующие победу над врагом. В цирковом представлении «Славься, Отечество» 1972 года в эпизоде «Отпор врагам» также использовался данный приём, выраженный посредством изображения символического предмета: красноармейцы, будёновцы и матросы «шли на врага» с табличками, на которых были изображены штыки.

Таким образом, к основным режиссерским приемам, использованным в серии постановок Минского цирка, посвященных памятным датам истории страны, стали «живые картины», «живые скульптуры», «театральное оживление героев истории и литературы», «массовый опозитизированный образ», «контрастное построение образа», «шарж», «патетика», «плакат». Эти приёмы позволили создать представления в стиле постановок революционного театра, построенных по принципу художественно-публицистического зрелища, которому характерны плакатность и лозунговость, контрастно-метафорический образный строй, динамичный ритм, монтажная структура. В сочетании с выразительными средствами циркового искусства, данные приёмы стали ещё более действенными, т.к. общим знаменателем выразительных средств цирка, эстрады и массовых

зрелищ является эксцентризм, проявленный в цирке в большей степени. Внедрение приёмов из арсенала режиссуры массовых представлений в канву циркового спектакля стало весьма органичным ещё и по причине того, что производственная площадка арены (разновидность амфитеатра) как нельзя лучше соответствует открытой площадке для уличных представлений, где мизансцена должна просматриваться из любой точки. Кроме того, объёмная панорама циркового зрелища, достигаемая при помощи крестовых и диагональных мизансцен, значительно расширила возможности описываемых приёмов, позволила им обогатить свою зрелищную составляющую, усилить степень эстетического и эмоционального воздействия на зрителя. Данный приём, выраженный посредством изображения символического предмета: красноармейцы, будёновцы и матросы «шли на врага» с табличками, на которых были изображены штыки.

### **Лекция 5. Детский игроспектакль**

Уникальным явлением в развитии циркового искусства являются новогодние елочные представления, на примере которых можно проследить эволюцию зрелищ от игровых программ с использованием цирковых номеров до театрализованных спектаклей со сложной драматургией, музыкально-световой партитурой, осмысленным хореографическим и пластическим решением, эстрадно-цирковых обозрений-феерий, гармонично сочетающих в себе выразительные средства эстрады и цирка.

Зарождение и развитие театров для детей непосредственно связано с историей развития этого явления в СССР. Нарком просвещения А. В. Луначарский активно поддерживал организацию детских театров, определяя их как зрелище, «...где законченными художниками- Однако трудности создания детского спектакля осложнялись небольшим количеством пьес для данной возрастной категории. Открытие первого государственного театра для детей в СССР «Госцентюза» (1920 г.), было связано с артистами давались бы в прекрасной форме детские пьесы». творчеством таких режиссеров, как Л. А.

Волков, В. С. Колесаев, И. М. Доронин, А. З. Окунчиков, которые ставили спектакли преимущественно по пьесам «взрослых» драматургов (А. Н. Островского, Н. В. Гоголя, А. Н. Афиногенова, А. С. Пушкина и т.д.). В результате поиска вектора развития нового детского театра советские искусствоведы выбрали путь создания «новой художественной условной правды», в противовес натурализму, который ребёнка «не обогащает и эстетически не радует». В направлении драматургии было решено взять направление на «сказку, фантастику и классические произведения». Профессиональные детские театры появились в Москве и Ленинграде (Московский театр для детей под руководством Н. И. Сац – 1920 г., Ленинградский ТЮЗ под руководством А. А. Брянцева – 1922 г.), а впоследствии в Киеве, Харькове, Краснодаре и других городах. Искусствовед В. Н. Дмитриевский, определяя своеобразие первых советских детских театров свободой от идеологии, пишет: «ТЮЗ шел на сближение со своим зрителем, преодолевая умозрительные радикально-идеологические схемы и сложившиеся на их основе штампы и клише “взрослого” театра».

Среди направлений в развитии советских детских театров наиболее интересным представлено творчество Натальи Сац, режиссера Московского театра для детей, характеризующееся рождением формы «игроспектакля», своеобразие которого исследователь детских мюзиклов А. А. Бахтин видит в формировании «детской зрительской общины» средствами совместного открытого восприятия «игры взаправду». Он также отмечал большую воспитательную и дидактическую функцию данных музыкально-драматических представлений, которые были наполнены «живописностью» и «изобретательностью» музыки, что «...вызывало яркие образы и способствовало развитию абстрактного мышления детей». К специфике «игроспектаклей» можно также отнести их музыкальность, пластичность, «костюмность», хореографичность и декоративность, что обуславливалось слаженной работой художественно-постановочной группы. Получив широкую популярность у зрителей, эта форма стала успешно внедряться такими режиссерами-

модернистами, как Н. Д. Королёв, К. Г.Сворожич, И. М. Рапопорт, стремившимися к «игре всерьёз» и полной зрительской открытости.

Впоследствии принцип «игроспектакля» был успешно перенесен С. Образцовым в постановки Центрального театра кукол. Создавая образы кукольных героев, выстраивая взаимодействия между ними, режиссер воздействовал на зрителя посредством «влияния на эмоции, чувства, воображения, фантазию». Основным принципом работы театра С. Образцова являлось то, что для него «был обязателен душевный, эмоциональный контакт со зрителем». Кукла становилась «тонким выразителем психического состояния». Эти принципы взяли на вооружение режиссеры Государственного театра кукол БССР (1932 г.), в представлениях которых поначалу использовались пьесы, эскизы кукол и декорации театра С. Образцова. Большой удачей в поиске оригинального репертуара стала пьеса Виталия Вольского «Дед и журавль», написанная по мотивам белорусских народных сказок. Исследователь белорусского театра Б. Голдовский отмечает, что в спектакле «Волшебные подарки», поставленном по этой пьесе (дебют режиссера М. Бабушкина), был сделан «исключительный акцент на социальности сюжета». Режиссер «...“приземлил” народную сказку, не обращаясь к национальным корням ее поэтики». В результате получилась «бытовая сказка с большой долей социального плаката». Существенно дополнила спектакль музыка Р. Пукста, созданная по мотивам белорусского фольклора. По принципу «игроспектакля», в котором разрушались границы между сценой и зрительным залом, были созданы и первые спектакли Минского театра юного зрителя (1931 г.), поставленные на белорусском языке режиссером Л. И. Мозолевской. В поисках оригинального репертуара она обращалась к малоизвестным талантливым драматургам, что привело к появлению большого количества детских спектаклей, отличавшихся ярким национальным своеобразием.

Традиции постановок детских спектаклей легли в основу организации сюжетных театрализованных представлений, посвященных Новому году, так называемых «детских утренников» или «елочных представлений», которые

впоследствии перекочевали со сцен театров в концертные залы и на арены, где очень быстро приобрели зрительскую популярность и стали традиционными. В Минском цирке первые «детские утренники» были представлениями-дивертисментами, соединенными с игровой программой, о чем свидетельствуют их афиши: «Утренник проводят музыкальные клоуны Лавровы. Игры при участии всех детей проводит артист Молодкин (репризы, подарки)». В структуру дивертисмента входили номера таких любимых «детских» жанров, как клоунада, жонглирование, дрессура, иллюзия и манипуляция. Игровые программы представляли собой набор новогодних игр со зрителями, чередующихся с клоунскими репризами, которые проводил клоун-затейник при поддержке артистов цирка в образах сказочных персонажей. Кульминацией программы было появление Деда Мороза и Снегурочки, которые зажигали огни на елке и раздавали подарки.

Параллельно существовала и другая форма цирковых новогодних утренников – «цирковой бал», который был адресован взрослой аудитории. Его первая часть представляла собой игровую программу со зрителями (эстафеты, лотерея) с вкраплениями цирковых номеров, а вторая – танцевальную программу на арене. Получив широкую популярность, «новогодние утренники» и «цирковые балы» впоследствии переместились на сцены Дворцов культуры, где минимизировалась цирковая составляющая и усилился «интерактив».

Дальнейшее развитие «детского утренника» в цирке было связано с усложнением формы и появлением в первой части представления театрализованных программ с простым сюжетом и вставными вокально-хореографическими номерами, зачастую никак не связанных с ним, вторая часть программы представляла собой обычный цирковой дивертисмент. Фабула театрализованного представления строилась на конфликте между положительными и отрицательными персонажами. Сочетание элементов актерской игры с эстрадными номерами носило случайный характер и не производило впечатления единой художественной композиции. Вторая часть не была связана с сюжетом театрализованного представления и строилась на

чередовании цирковых номеров из текущего репертуара. К подобным представлениям в Минском цирке относятся «Новогодние приключения клоуна Середы» (1958 г.), «Мойдодыр в цирке» (1959 г.), «Сказка о ёлке» (1960 г.). Ярчайшим примером подобных программ может послужить спектакль Московского цирка «Трубка мира» (авторы сценария М. Местечкин и Ю. Никулин, режиссёр М. Местечкин, художник Л. Окунь), поставленного в 1960 г. В основу сюжета представления легла актуальная тема интернациональной дружбы между детьми, где положительными персонажами выступили индейский мальчик Бомми и негритенок Томми, отрицательными – плантатор Богач-Кукарач и начальник полиции Дог-Бульдог. Драматургический конфликт заключен в борьбе за обладание волшебной трубкой мира, способной примирить все человечество. В канву сюжета вплетены персонажи Деда Мороза и Снегурочки, которые выполняли вспомогательные функции: Дед Мороз открывал представление и завершал его, исполняя главное чудо, Снегурочка на протяжении спектакля появлялась в трудные для героев моменты, совершала чудеса и помогала. Цирковая программа-дивертисмент была вставлена в структуру театрализованной программы в момент, когда драматургически действие переносилось в цирк. Форма театрализации несёт в себе специфику театра, которая, прежде всего, выражается в наличии сценария-пьесы, оригинальной музыки, сценографии, режиссуры и ярких актёрских образов.

Последующее развитие «елочного представления» в цирке связано с расширением жанровых границ, активным включением в канву спектакля декламации стихотворений, вокальных и хореографических номеров, носящих иллюстративную функцию. Яркий пример такой программы – представление Минского цирка «Школа в цирке» (1965 г.), режиссерским ходом которого стал день из жизни школы, где уроки мастерства давали цирковые артисты. Учительница и Школьница на примере усердной работы цирковых артистов воспитывали Лентяйкина, который не хотел учиться, однако в финале представления перевоспитывался. Спектакль был универсальным, поскольку мог демонстрироваться во время любых детских каникул, менялись лишь некоторые

реплики актеров, упоминающие о временах года и праздниках. Игровая природа представления выражалась диалогом с залом в форме блиц-опроса на тему школьной программы. В обилии танцевальных номеров, эстрадных песен, интерактивной природе постановки проявился его яркий эстрадный характер.

Еще более усложненными стали приемы театрализованных цирковых представлений, построенных на уникальном мастерстве определенного исполнителя, нанизывающем на себя, как на стержень, цирковые номера программы. Так, в спектакле «Герои любимых книг» (1965 г., режиссер В. Орлов) путешествие Снегурочки и клоуна Васи по страницам популярных произведений происходило при помощи волшебника (иллюзиониста) Аверьино. Смена эпизодов в спектакле осуществлялась за счет демонстрации иллюзионов, а сам артист, выступающий под собственной фамилией и играющий самого себя, предлагал зрителям цирковые номера в качестве способов преодоления препятствий. Каждый персонаж-участник представления совершал очередной шаг на пути к достижению цели: силовые акробаты при помощи своего номера состязались с Бармалеем, акробаты на бочках помогали Мальчику-с-пальчику выбраться из бочки, звезду для елки доставали сказочный Принц с Белоснежкой (акробаты под куполом), исполнители конных номеров «привозили» зрителей к Деду Морозу и т.д.

Для следующего этапа развития «елочных представлений» было характерно полноценное театральное действие со сложной драматургией, объёмными артистическими образами и сложными взаимоотношениями. Новогодняя программа «Если хочешь быть здоров» (1969 г.), осуществленная на арене Минского цирка О. Поповым, по сравнению с предыдущими представлениями, строилась не на одном определённом жанре и мастерстве артиста, а на образе главного героя Олега Попова. Артист выступил здесь в своем известном амплуа Солнечного клоуна, позитивный взгляд на жизнь которого разрешал любые проблемы. Сюжет спектакля строился на поисках постоянного зрителя Пети Фунтикова. Цирковые номера иллюстрировали те инстанции, где герои ищут мальчика: акробатические номера – спортивные кружки, иллюзион «Больница» –

больницу, аттракцион дрессуры медведей В. Филатова – дремучий лес. Цирковые номера в этом спектакле использовались целиком, без изменений и сцепок с логикой и динамикой действия, подвязывались в канву спектакля по смыслу, однако не являлись драматургическими узлами и не продвигали сюжет представления. Чаще всего подведением к номеру являлась некая фраза героя, в которой было заключено его название. Так, например, конный номер исполнялся в программе после слов Деда Мороза о его любви к лошадям, номер «Дрессированные собачки» демонстрировался на арене после слов Олега Попова о лучших ищейках – собаках, номер «Змея» вводился в программу после появления из корзины дворника гимнастки в костюме змеи – его домашнего питомца. Характерной особенностью этого представления стало усложнение световой партитуры, связанное с использованием системы «калейдоскоп», подчеркивающей цветным динамическим светом сюжетные перипетии. Дух времени в спектакле подчеркивал драматургический отсыл к современным достижениям науки и техники: Снегурочка прилетала на ракете, на видеоэкране появлялось изображение панорамы городских новостроек, одним из героев представления стал робот, а Олег Попов разговаривал с Петей по новейшему чуду техники – радиации. К основным недостаткам программы, что характерно и для предыдущих, относится неорганичное включение цирковых номеров в драматургическое полотно театрализованного представления. Ю. А. Дмитриев в книге «Советский цирк сегодня» говорил об особенностях такого типа спектаклей следующее: «Многие номера не являлись составляющей частью действия пьесы. Попросту действие останавливалось, номер исполнялся, и события продолжались. Из-за такой рыхлости, клочковатости сюжета маленькие зрители забывали о том, что же случилось раньше, поскольку повествовательная нить всё время прерывалась». Однако, несмотря на видимые недостатки, данное представление уже в полной мере соответствовало понятию «цирковой спектакль», поскольку все его элементы, связанные полноценной драматургией, отражали цирковую специфику и работали на создание образов.

На следующем этапе развития циркового новогоднего спектакля основной акцент делался не столько на сюжете, сколько на образе главного характерного персонажа. В постановке В. Орлова «Нестерка спешит на ёлку» (1973 г.) впервые была осуществлена попытка использования в детском спектакле образа популярного фольклорного героя, который при помощи народных игр, песен и фольклорных реприз привносил в композицию национальный колорит. Сюжетная линия спектакля традиционно строилась на противоборстве добрых и злых сил: Нестерки, Снегурочки, пионера Бори и Обжиралы с Обьедалой под предводительством Дармоеда. Цирковые номера в спектакле практически не использовались в готовом виде, а чаще всего адаптировались или специально создавались для спектакля (номер Нестерки с собачкой «Ужин», номер комической джигитовки Дармоеда на лошади, иллюзионный номер, в котором отрицательные герои превращались в ёлочные игрушки). Вокальные и хореографические номера также поддерживали сюжетную линию спектакля, становясь его органичной составляющей.

Дальнейшее развитие белорусского детского «елочного» представления было связано с полным переходом этой формы на эстраду, что наиболее ярко проявилось в постановках Дворца профсоюзов и Дворца спорта, а позднее и Дворца Республики, синтезировавших в себе выразительные средства трех искусств (театра, эстрады и цирка).

Возрождение формы «ёлочных представлений» в Минском цирке связано с развитием идеи национального циркового представления. Новогодняя программа «Волшебный сон в зимнюю ночь» (2015 г.) была создана на основе фольклорного, мифологического, исторического и культурного материала Беларуси и стала синтезом театрального, циркового, вокального и хореографического искусств. Форма эстрадно-циркового обозрения раскрывалась в путешествии Деда Мороза по мифологическим страницам (в первом отделении) и культурно-историческим периодам (во втором отделении) нашей страны. Оригинальное образное видение режиссера В. Григалюнаса трансформировало воздушных гимнасток на полотнах в русалок, клоунов – в лесовиков и придворных шутов, акробатов на подкидных

досках – в живые деревья, гимнастов на трапеции – в духов, наездников на лошадях – в глашатаев, эквилибристов на катушках – в поваров, силачей – в придворных богатырей. Практически каждый номер программы по форме являлся эстрадно-цирковой феерией, соединяя в себе композицию из цирковых трюков, вокал и хореографию. В данном спектакле речь идет об образном оправдании трюков, что выводит его на новый уровень режиссерского осмысления.

В современных цирковых «ёлочных представлениях» наблюдается значительное расширение тематики цирковых программ («Тайна волшебного ларца» – 2016 г., «Новогодняя сказка в цирке» – 2018 г., «Белоснежка и семь гномов» – 2019 г.). Их особенностью является отсутствие литературного сценария, отказ от использования театральных приемов. На данном этапе произошла трансформация театрализованного спектакля в форму эстрадно-циркового представления, которое характеризуется усилением зрелищности, динамики развития действия, органичным сочетанием цирковых номеров с вокалом и хореографией.

Таким образом, становление формы детского ёлочного спектакля в Минском цирке шло по пути взаимодействия театра, цирка и эстрады. Его театральная специфика выражалась в наличии сложной развернутой драматургии, при которой сценарий превращается в пьесу, сугубо «игровые сцены», выраженные диалогами между персонажами, использовании декораций и костюмов театрального типа, переносящих зрителей в определенные предлагаемые обстоятельства. Цирковую специфику в «ёлочных» представлениях поддерживают номера цирковых жанров, которые используются либо в неизменном виде, либо адаптируются под сюжет, либо специально создаются для представления, а также арена, на которой происходит действие, требующая от исполнителей либо диагональных, либо крестовых мизансцен, работы артиста на «круговую панораму» зрителей. Специфическими для эстрады в представлении стали вставные эстрадные номера (песни, танцы), активная игровая деятельность с залом, эстрадный тип работы артистических образов (укрупненная пластика,

слегка шаржированный и утрированный образ, музыкальность, юмористичность). Пройдя путь от игровой программы до театрализованного действия и эстрадно-циркового спектакля, детскоецирковое «елочное представление» утвердилось в цирке как обязательный репертуарный спектакля. Идя по пути усиления цирковой составляющей, гармонизируя взаимодействие выразительных средств эстрады и цирка, представления этой формы все больше отражают цирковую специфику и занимают свое почетное место в основном репертуаре цирковых программ.

## **2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ**

### **2.1 ОПИСАНИЕ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ**

Все практические задания в структуре занятий по режиссуре эстрадно-циркового представления на манеже можно разделить на две группы. К первой группе относятся задания, формирующие базовые навыки в ходе практического осуществления постановки эстрадно-цирковых номеров. Ко второй группе относятся задания, формирующие базовые навыки в ходе практического осуществления постановки эстрадно-цирковых представлений. В итоге студент должен уметь анализировать ряд эстрадных постановок и цирковых представлений, знать специфику работы с исполнителями, музыкантами, сценаристами, уметь режиссировать номер или целое представление.

#### **Практические задания по постановке эстрадно-циркового номера:**

1. Анализ постановок цирковых номеров различных эстрадно-цирковых жанров. Студенты получают задания проанализировать цирковые номера:

Для анализа можно использовать видеозаписи цирковых номеров (видеоархивы с сайтов цирков Беларуси и России). За 30 минут до окончания каждого занятия студенты делают анализ эстрадно-циркового номера, обмениваются мнениями и суждениями по поводу его режиссуры, использования выразительных средств, сложности трюков в номере и т. д. Преподаватель подводит итоги, отмечает сильные и слабые стороны аргументов в пользу выбранных номеров, учитывает знание специфики создания трюков в номере данного жанра, режиссуру всего номера, технологию обсуждения аргументов в группах.

2. Самостоятельная постановка эстрадно-цирковых номеров.

В номере должен быть своеобразный экспозиционный момент, необходимая завязка действия. Номер не может существовать и без развития, напряженность которого зависит от конкретных задач постановщика. Кульминационный момент в номере выражается чаще всего как контрастный перелом, без которого не может быть необходимой полноты развития всего сценария. Заканчивается номер, как правило, разрешительным моментом, приводящим действие к относительной завершенности. Номер должен быть относительно коротким по напряженности, его продолжительность находится в прямой зависимости от его функции, назначения, задачи в общем решении темы. Следующим требованием для номера является высокая концентрация содержания: за предельно мало время нужно дать максимум информации, и не просто донести информацию до зрителя, а художественно организовать ее с целью эмоционально-эстетического воздействия. Работа над эстрадно-цирковым номером требует от режиссера решения целого ряда специфических задач, которыми он не сталкивается в постановке большой программы. Это, прежде всего, умение раскрыть индивидуальность артиста, выстроить драматургию номера, работать с репризой, трюком, гэгом, знать и учитывать

природу специфических выразительных средств номера и многое другое. Многие методологические постулаты создания номера опираются на общие фундаментальные принципы, существующие и в драматическом, и в музыкальном театре, и в цирке. Но дальше на фундаменте строятся совершенно разные конструкции.

### **Методические указания**

Раскрывая обозначенную тему, важно уяснить, что цирковые номера создаются из трюков. Трюк является основой циркового действия, которое определяет отражение действительности в форме человеческих отношений к своим партнёрам, реквизиту и трюку. Причём количество трюков для каждого жанра ограничено. Из различных комбинаций трюков образуются целый номер. Трюки можно подразделить на легкие, средней сложности выполнения и сложные. По степени сложности выполнения их можно разделить следующим образом:

1. Легкие: кувырки, гимнастические элементы (колесо, мостик, шпагаты и т. п.), рандат, стойка на лопатках.
2. Средней сложности: перевороты, стойки (на ноге, на руках, на предплечьях и др.), лягскач, арабское колесо, флиг-фляг и т. д.
3. Сложные: прыжковые (батутные), разновидности сальто (сальто с предметом, двойное сальто, сальто вперед, сальто назад, сальто с рук партнера).

Эстрадно-цирковой номер несет диалогический характер, при котором трюк является цирковым высказыванием, поэтому механическое исполнение трюка без вложения в него эмоционального отношения артиста делает его невыразительным, скучным.

При анализе студентам важно помнить о составляющих циркового номера.

Прежде всего, важно иметь четкое представление о родовой-жанровой принадлежности номера. Если рассматривать родовую принадлежность эстрадно-цирковых номеров, то прежде всего, необходимо выделить группу, в которых объединяющим и преобладающим на уровне выразительных средств видом искусства стал цирк (будем их называть «цирковые жанры на эстраде»). Это номера с преобладающей трюковой составляющей, наполнявшие цирковые представления на разных этапах развития цирка. Современная система цирковых номеров была определена исследователем цирка З. Б. Гуревичем. В большом многообразии цирковых номеров он выделяет 8 основных жанров:

- акробатика;
- клоунада;
- гимнастика;
- жонглирование
- дрессировка
- эквилибристика;
- атлетика;
- фокусы.

Каждый из этих жанров подразделяется на множество поджанров. На эстраду могут быть перенесены практически все цирковые жанры, «кроме аттракционов со сложной аппаратурой и номеров с крупными хищниками» (Богданов). Специфика цирковых жанров на эстраде описана И.А.Богдановым в книге «постановка эстрадного номера».

Первым истоком этих жанров в цирке является творчество скоморохов и других уличных артистов, которые в XV веке достигли вершин своего профессионализма и перешли к более узкой специализации, в результате которой появились прожанры циркового искусства, по-прежнему обладающие налётом синкретизма: акробаты, жонглёры, медвежатники и т.д. В начале XIX века подобные номера, представленные канатоходцами и канатными плясунами, акробатами, силачами, атлетами и дрессурой мелких

животных (обезьяны, собаки, свиньи) стали пополнять конные номера в стационарных цирках. Вторым истоком номеров с трюковой составляющей стал сам конный цирк, возникший в конце XVIII в. в Англии и распространившийся по всему миру как яркое элитарное зрелище для городского населения. Одним из составляющих репертуара этих представлений стала конная акробатика, которая представляла собой трюкачество на лошади, получившее развитие в жанрах акробатики, гимнастики, эквилибра. Третьим истоком современных цирковых жанров стали «иноземные трюкачи», представляющие начале XIX в. в репертуаре конного зрелища экзотические «диковинки». Е. Кузнецов в своём исследовании о цирке утверждает: «Для освежения репертуара в программы Олимпийского цирка вводились представители смежных жанров: индийские фокусники и жонглёры, японские акробаты-прыгуны, чемпионы канатоходческого искусства». Четвёртым истоком пополнения цирковых жанров с трюковой основой стал спорт. Появившиеся на площадках варьете в 1880-е годы тяжёлая атлетика (силачи, борьба, крафт-жонглёры), велономера (велоакробатика, моноцикл, велотандем, велофигуристы, велокорзина), турнисты, спорт-жонглёры (жонглёры-тенисисты, жонглёры с булавами), роликобежцы, конькобежцы на искусственном льду, купальщицы-фигуристки на этапе обмена номерами между эстрадой и цирком «возвращались в цирк в театрализованном виде». Большинство из этих жанров (крафт-жонглёры, атлеты прыжки с трамплина, прыжки на батуте, гимнастика на турниках, гимнастика на кольцах, велофигуристы) получили своё развитие как современные цирковые жанры.

Особый статус в жанровой палитре цирка имеет клоунада. Клоун изначально появился на арене в виде балаганного персонажа паяца, работавшего в жанрах эксцентрической партерной акробатики, пародии, умело сочетающейся с разговорным жанром. Необходимость в нём возникла по причине недостатка юмора, так необходимого постоянно демократизировавшемуся городскому зрителю. Получив в цирковом

зрелище, помимо реприз, полноценные номера, в начале XIX в клоун был окончательно ассимилирован цирком и стал полноправным участником представления. В середине XIX в. цирковая клоунада оформилась и стала развиваться в трёх направлениях: акробатическая, музыкальная и разговорная. В период обмена жанрами между цирком и варьете (конец XIX в.) музыкальные и разговорные клоуны при условии некоторых технических и репертуарных изменений «свободно перешагнули на подмости». Таким образом, были определены характерные признаки эстрадной и цирковой клоунады. Цирковая клоунада неразрывно связана с трюковым мастерством цирковых жанров (акробатики, дрессуры, эквилибра и т.д.), а эстрадная клоунада, представленная клоунами-мимами и музыкальными эксцентриками, строит свои номера «на основе ярких сюжетных поворотов и комических трюков». Жанр «фокусы», который теперь относится к цирковым, был рождён в зрелищах балаганного типа, потом попал в варьете, а уже оттуда «перекочевал» в цирк.

С.Клитин относил все номера цирковых жанров к спортивно-цирковому роду. Определяя их эстрадно-цирковую специфику, он писал: «Большинство жанров спортивно-циркового рода существует на цирковой арене и «скорее всего, можно было бы весь этот род считать искусством цирка, так как при переносе номеров с арены на эстраду мало что меняется в сути искусства. Этот род может быть записан также целиком за эстрадным искусством в его концертной форме из-за лёгкой воспринимаемости его произведений». Переходя на эстраду цирковые жанры, всё же немного меняют свою специфику. Исследователь В Калиш определяет её следующим образом: «...технике циркового артиста в силу специфических условий круглой арены присущи штрихи крупные, обобщённые, на эстраде же опять-таки из-за её особенностей торжествует техника более подробная. Определено это не какими-нибудь условно проведёнными границами, а пространством, в котором действует артист, - степенью его приближенности к зрителям, мерой общения с ним. Вот почему некоторые цирковые номера,

вынесенные на эстрадные подмостки, в известной мере теряют свою выразительность.». Специфичность эстрадной подачи цирковых жанров на эстраде он видит в том, что «артист, выходя на сцену, выражает не только себя, но и время, в котором он живёт», в придании номерам интеллектуальности, которая «рождает острое публицистическое содержание номера и выявляет зримое, подчас философское отношение к нему». А.Липков видит специфику эстрадного артиста в тесном взаимодействии со зрительным залом, которое в цирке значительно ограничено: «Для эстрадного актёра недостаточно владеть чисто техническими навыками исполнения, они должны сочетаться с умением находить контакт со зрительным залом, ощущать его нерв, жить его сегодняшними интересами.... Граница эстрады, зона контакта её со зрителем проходит через самого актёра. Он сам устанавливает меру близости к зрительному залу и меру дистанции от него, меру близости к себе – человеку и меру отстранения от себя». Таким образом, на эстраде меру условности определяет не вид искусства, как в цирке, а сам артист. Помимо всего сказанного, существует и мизансценическая специфика номеров цирковых жанров на эстраде. Это связано с особенностями производственной площадки. В цирке, где действие происходит на арене, номер в восприятии зрителя проецируется на ковёр арены, который имеет круглую форму, поэтому пространственное решение номеров имеет преимущественно крестовое, диагональное и круговое построение. При этом если артист работает один, он должен всё время поворачиваться по кругу, «обслуживая» своим вниманием весь амфитеатр. Когда артистов несколько, каждый из них должен захватывать вниманием свой сектор. На эстраде же, где зритель проецирует артиста на заднюю кулису, а угол «излучения» артиста значительно меньше, при создании номеров используются, преимущественно, фронтальные и статичные мизансцены. Артист меньше двигается, но при этом в каждом его движении сосредоточено гораздо больше смысла. Эстрада требует подчеркнутого пластически организованного действия номера. «На эстраде любое

изменение позы персонажа, исполнителя является новой мизансценой. Для его выразительности чрезвычайно важны не только графическая четкость, легкость, подвижность, быстрота и непринужденность смен мизансцен, но и соответствие их жанру и стилю номера».

Ко второй группе (роду) относятся номера (мнемотехника, венрология, музыкальная эксцентрика, трансформация и т.д.), которые более близки к эстраде, однако иногда встречаются и на арене цирка («оригинальные» жанры). Объединяющим выразительным средством всё же в них является эстрада, так как по причине «демонстрации уникального мастерства, обличённого в зрелищную форму» они обладают скорее эстрадной спецификой, нежели цирковой. Однако, их нельзя отнести ни к одному из самых распространённых эстрадных жанров (разговорных, хореографических, вокальных, инструментальных, эстрадно-цирковых). «Построенные на яркой индивидуальности исполнителя, сложном трюке, номера «оригинального жанра» соединяют в себе момент сенсационности со зрелищностью и развлекательностью», - так характеризует их В. Пропп. В артистической среде эти номера называют «оригинальными», а их исполнителей – «оригинальниками», имея в виду их «непохожесть на другие номера», а также их «уникальность, неповторимость». «Оригинальный жанр надо понимать, прежде всего, как рабочее название, — писал С. Каштелян, — возникшее когда-то давно, видимо, по необходимости как-то назвать ту область, которая никак не укладывалась в рамки привычных жанровых понятий». Первым научным исследованием на русском языке, описывающим специфику и историю развития «оригинальных» номеров, стала книга Е. Кузнецова 1931 года «Цирк. Происхождение, развитие, перспективы», в которой подобные номера автор определял, как «номера с подчёркнутой зрелищной составляющей». В вышедших в 1976 -1981 году трёх книгах «Русская советская эстрада. Очерки истории», подготовленных Е. Д. Уваровой, Ю. А. Дмитриевым и О. А. Кузнецовой, оригинальным номерам впервые присваивался статус «оригинального жанра». Однако, по вопросам

научной классификации новоиспечённого жанра исследователи эстрады не сошлись в едином мнении. Эстрадовед С.С.Клитин определял подобные номера как «ряд необычных, достаточно редко встречающихся жанров» и относил их к спортивно-цирковому роду. Культуролог Т.М.Рашидов объединяет оригинальные и цирковые номера в одну группу «Оригинальный и эстрадно-цирковой жанр». Исследователь в области эстрадного номера И.А.Богданов в диссертации «Художественная структура эстрадного номера и основные методологические принципы его создания», также объединяет оригинальные и цирковые номера в одну жанровую разновидность «оригинальный и эстрадно-цирковой жанр», однако разделяет их, наделяя различными выразительными комплексами и жанровой самостоятельностью. Исследователь впервые даёт полное описание специфики номеров «оригинального» жанра, а также методики их постановки. И.А. Богданов, определяя значение понятия «оригинальный жанр» пишет: «Номера «оригинального жанра», исполняющиеся в цирках, варьете, кабаре, мюзик-холлах Англии, Франции, Германии, обозначаются термином „artistik" (фр.). Отсюда „artiste" — искусник, мастер, то есть человек, достигший в каком-либо деле совершенства».

Истоки данной группы номеров нужно искать в площадных выступлениях уличных увеселителей, которые являлись частью зрелищ, одной из наиболее ранних форм человеческой культуры. С появлением кафе-концертов, кафе-шантанов, кабаре и мюзик-холлов (середина XIX в.) они появились на концертных площадках, став частью шоу-программ, а в период обмена жанрами между эстрадой и цирком стали появляться и на арене. Таким образом, такие жанры, как иллюзионные аттракционы со сложной аппаратурой, трансформация, звукоиммитация, музыкальная эксцентрика, счётная машинка, мнемотехника, художники-моменталисты, механические аттракционы (смертные номера), китайские тени (теневого театр), пиротехническое шоу (зрелище, построенное на искусстве факиров и «огненных танцах»), звукоиммитация (звукоподражание), чревовещание

(искусство воспроизводить звуки речи, не открывая рот), фокусы (манипуляторы и иллюзионисты), тантаморески изначально возникли как эстрадные, а позже появились на аренах цирков. Е. Кузнецов, описывая модернизацию западного цирка начала XX века, писал: «Расцвет театра-варьете, сопровождающийся ростом разнообразнейших форм малых зрелищ и осознанием специфика эстрады, оказал на цирк громадное влияние, внедрив в манеж целый ряд эстрадных жанров и под конец лишив цирк его специфических особенностей». Однако, несмотря на «нецирковую» специфику этих номеров они входят в систему современных цирковых жанров как «неосновные жанры» (З. Гуревич). Автор системы цирковых жанров З.Б. Гуревич отмечает, что эти жанры, «стоящие ближе к эстраде», «попали на арену с эстрадных подмостков и не оказали заметного влияния на искусство цирка».

Род «оригинального жанра» весьма неоднороден. И.А.Богданов и И.А.Виноградский, раскрывая специфику номера оригинального жанра, выделяли среди них группу номеров, построенных на демонстрации уникальной техники: «Иногда в номерах техника становится самодовлеющей (вентрология, манипуляция, фокусы, психологические игры). Техническое мастерство из-за своей сложности уже является предметом искусства и приобретает характер одной из составляющих художественной структуры номера» (Богданов-Виноградский «Драматургия эстрадного представления»). В процессе своего развития арсенал оригинального жанра постоянно пополнялся новыми жанрами. В 1917-1929 гг. в Советском государстве появилось «физкультурно-акробатическое направление оригинального жанра», пришедшее к нам из творчества коллективов «синей блузы» и «живой газеты» («плодов» агитационно-массового искусства советской эпохи), включавшее в себя массовые пирамиды и акробатические ансамбли). В годы войны в творчестве фронтовых бригад эстрада и цирк объединились с целью поднятия патриотического духа бойцов, что повлекло возникновение жанров, ёмких и понятных, близких к народному балагану: театрализованная

газета, оживлённые карикатуры, тантаморески, лубок и т.д. В послевоенные годы новаторскими воспринимались жанры, основанные на достижениях науки и техники: электросерпантин, цирковое представление люминисцентных марионеток, фономимы, «Человек-невидимка» и «Чудеса без чудес». Подобные номера заняли главенствующее положение в советском цирке в 1970-е годы. Их жанровая принадлежность определялась как «аттракцион» (франц. attraction, от лат. attrahō — притягиваю). Аттракционом в цирке называется центральный номер программы, отличающийся элементами новизны, трюковой насыщенностью, высоким исполнительским мастерством и зрелищной эффектностью, рассчитанный на повышенный интерес зрителей. Аттракцион как явление получил распространение в конце XIX века в связи с возросшей конкуренцией между цирком и мюзик-холлом. Этим же определялась типичная для того времени его особенность — рекламная сенсационность. Распространению аттракциона способствовало также развитие техники, т. к. номера этого рода чаще всего выполнялись с помощью сложной технической аппаратуры. В советском цирке аттракцион был лишен сенсационного характера. Советский аттракцион — это развёрнутая художественная композиция, в которой трюковая изобретательность и выразительность сочетается с элементами романтичности. Так, например, аттракцион А. Сокола «Чудеса без чудес» представлял трюки, связанные с небывалыми достижениями техники: «Молния», «Светящиеся трубки», «Говорящий чемодан», «Аквариум», «Радиоаккордеон», «Мяч-эхофон», «Труба-оркестр», «Телефон-шампанское».

Таким образом, «оригинальный род» эстрадно-циркового искусства имеет следующую структуру:

1. Номера, основанные на демонстрации уникальной техники (вентрология, мнемотехника, счётная машинка, психологические опыты и гипноз; музыкальная эксцентрика, художники-моменталисты, художники-сатирики, художественный свист, имитация и т.д.);

2. Номера физкультурно-акробатического направления (массовые пирамиды и акробатические ансамбли);
3. Театрализованные номера, близкие к балаганным зрелищам (оживлённые карикатуры, тантаморески, лубок);
4. Аттракционы, построенные на достижениях науки и техники (человек-невидимка, трансформация, электросерпантин, шоу люминисцентных марионеток и т.д.)

К третьей группе (роду эстрадно-циркового искусства) относятся номера, которые содержат специфику двух видов искусств: эстрады и цирка. Это универсальные номера, которые построены на сочетании выразительных средств эстрадных и цирковых жанров, которые в равной мере могут присутствовать как на эстраде, так и на арене. В цирке для номеров, к которым присутствует смешение жанров, принято называть «меланж-акт». З.Б.Гуревич характеризует их следующим образом: «Некоторые жанры, сочетаясь друг с другом, позволяют создавать оригинальные номера, обогащающие палитру цирка». В энциклопедии циркового и эстрадного искусства этому понятию даётся следующее определение этому понятию: «Меланж-акт (франц. melange - смешение, действие) – это номер, состоящий из элементов различных жанров, из которых ни один жанр не является преобладающим» (энциклопедия). Таким образом, номера, в которых присутствует смешение эстрадных и цирковых жанров, ни один из которых не является преобладающим, можно назвать «эстрадно-цирковыми меланж-актами». Подобные синтетические проявления могут встречаться как в цирке, так и на эстраде. Например, в концертных программах часто можно встретить номера, сочетающие акробатику с пантомимой (акробатические сценки), клоунаду с трюковым мастерством (эксцентриады), акробатики и хореографии (акробатический танец), пластику и акробатику (пластико-акробатические этюды), демонстрацию тела и силовые трюки (жанр «бронзовые люди»), разговорный жанр и клоунаду (сатирическая клоунада), жонгляж и хореографию (танц-жонглёры),

хореографию и эквилибр («танец на проволоке»), фокусы и разговорный жанр (иллюзионный скетч) и т.д.

Истоки развития эстрадно-цирковых меланж-актов можно проследить ещё в эпоху расцвета Римской империи (III век до н.э.). В это время произошло первое примитивное разделение уличных увеселителей на группы по типу исполняемых трюков: («флиак» (акробатика и пантомима), «гистрионы» (жонгляж и пантомима), (иллюзия и пантомима), (дрессура и пантомима), «буффоно» -(пантомима и эксцентрика), «ателланы» (пантомима и эксцентрика), которые, по сути, были первыми исполнителями эстрадно-цирковых меланж-актов. «Таким образом, в народном творчестве Рима зародились практически все жанры циркового искусства, причем изначально они были неразрывно связаны с жанром пантомимы, которая занимала доминирующее положение». (И. Шароев. «Режиссура эстрады и массовых представлений»).

Дальнейшее развитие эстрадно-цирковых меланж-актов можно пронаблюдать в творчестве полупрофессиональных бродячих актёров VII века (гистрионов, жонглёров и т.д.). Основной формой их выступлений были номера-миниатюры, композиция которых была построена на сочетании речевых выразительных средств и «трюкачества»: импровизаторы (речь и иллюзия), глумотворцы-сатирики (речь и эксцентрика), зазывалы (речь и эксцентрика), медвежатники (дрессура, акробатика, разговорный жанр, вокал, игра на инструменте). «Ещё в далёкой древности в зародыше появились едва ли не все жанры современной эстрады; в скоморошьях играх, народных гуляньях, балаганных представлениях эти жанры объединялись, дополняли друг друга», - писал исследователь праздников А.Н.Анастасьев.

На этапе конгломерации эстрадно-цирковых жанров под крышей «Варьете», «Кафе-концертов» и «Кафе-шантанов» структура многих номеров уподоблялась скетчам, цирковые трюки разбавлялись мимической игрой, хореографией, вокалом. Новообразованиями этого периода становятся такие жанры, как салонные жонглёры, представляющие зрителю эстрадный скетч,

в котором демонстрировали своё умение жонглировать предметами бытового обихода, салонная клоунада, являющая собой эксцентрическую эстрадную сценку с артистом в грим-маске, раздевание на трапеции, сочетающее демонстрацию трюкового мастерства с элементами стриптиза, комическая акробатика, строившаяся на разыгрывании комических сценок с «трюкачами».

В Советском Союзе под эгидой массовой культуры в рамках «Социалистической эстетики» началось объединение эстрадных и цирковых выразительных средств в форме революционного театра, что дало импульс к появлению эстрадно-цирковых меланж-актов, пришедших на эстраду, а позже в цирк, из выступлений «Синей блузы» и «Живой газеты»: сатирическая и агитационная клоунада, скетчи-клоунады, иллюзионные скетчи, которые соединили в себе выразительные средства разговорного жанра с цирковыми жанрами и «в большой степени определили лицо советской эстрады конца 1920-х начала 1950-х годов».

Идя в послевоенные годы по пути сращения разнообразных видов искусств, номера советского цирка стали активно обогащаться эстрадными выразительными средствами: хореографией, вокалом, инструментальной музыкой. Танец последовательно, начиная с 1960-х годов, стал использоваться в сочетании с пантомимой, акробатикой, жонглированием, в результате чего появились такие жанры, как акро-танец, эксцентрический танец, красноармейские и псевдонародные пляски, танец группы «гёрлз» с цирковыми трюками, танец на канате. Благодаря соединению цирковых трюков с инструментальным жанром появилась музыкальная акробатика, музыкальная гимнастика и музыкальный эквилибр, в которых артисты, исполняя трюки, сами себе аккомпанируют на музыкальных инструментах. Редко можно встретить и цирковых артистов, поддерживающих свои трюки вокалом. М. И. Немчинский характеризует данный меланж-акт как неудачный: «Пение, не являясь основополагающим действием, так и осталось на правах чего-то необязательного, что можно оставить, а можно и

убрать. А художественное совершенство начинается там, где ничего отбросить уже нельзя.».

Образцом высокохудожественных меланж-актов являются постановки С. Каштеляна. Главной отличительной особенностью его произведений стал синтетизм, выраженный в сочетании большого количества цирковых и эстрадных жанров в одном номере. Важнейшую роль в его работах играла драматургия, в развитии которой он пытался раскрыть индивидуальность и личность артиста. Создавая номера лирического и эксцентрического характера, он поднимал их на высокий философский уровень. Перспективы развития этого жанра С.Каштелян видел в уникальности артиста и синтетичности его мастерства. «И когда стало казаться, что жанр окончательно исчерпал себя, появилась целая плеяда исполнителей, которых сразу же заметила и оценила публика. Номера их были разнообразны, но объединялись одним стилем, за ними скрывалась единая художественная воля — все они были поставлены С. Каштеляном и получили название «жанр Каштеляна»». (Обыкновенный концерт. «Театр», 1980, № 8.). (С.Каштелян. «Эстрада – это оригинальность»).

Таким образом, эстрадно-цирковые меланж-акты подразделяются на:

1. Номера, соединяющие выразительные средства циркового жанра с разговорным жанром: сатирическая клоунада, меломима (озвученная пантомима), иллюзионный скетч;
2. Номера, соединяющие выразительные средства циркового жанра с хореографией (танец на проволоке, номера группы «Гёрлз», танц-жонглёры, акро-танец, красноармейские и псевдонародные пляски)
3. Номера, соединяющие выразительные средства циркового жанра с музыкальными жанрами (вокальным и инструментальным): эквилибристы-музыканты, эквилибристы-вокалисты.
4. Номера, соединяющие выразительные средства циркового жанра с пантомимой и пластикой (Пантамимические эстрадно-цирковые скетчи

(салонные номера), акро-сценка, эксцентриада, пластико-акробатический этюд, пародия «Чаплиниада»).

5. Высокохудожественные номера, соединяющие выразительные средства циркового жанра с разнообразными эстрадными выразительными средствами (песня, поэзия, плантомима, хореография) с целью придания номеру высокоидейного философского звучания («жанр Каштеляна»).

Также необходимо знать типы номеров:

- фольклорные, создаваемые в лучших национальных традициях, для которых подбирается фольклорная одежда, музыка, хореографические движения, этнографические элементы в трюках;

- сюжетные, в основе которых лежит определенная драматургическая ситуация, а трюковая часть выстраивается как взаимоотношения между партнерами, причем отношения эти предельно просты.

Очень важно знать правила создания сценического костюма, который не только помогает артисту в перевоплощении, выражая идейность художественного замысла, но и отвечает основными требованиям удобства и безопасности при исполнении трюков.

Успех циркового зрелища определяет музыкальное сопровождение номера. В настоящее время существует три вида музыкального сопровождения: фоновое; ритмическое, гармоническое. Традиционное фоновое сопровождение – шумовой фон номера. Поступательный характер исполнения отдельных трюков, трюковых комбинаций несет с собой определенный ритмический строй. Фоновое сопровождение номера наиболее распространено в выступлениях акробатов-прыгунов, иллюзионистов, а также в выступлениях с животными. Ритмическое сопровождение особенно эффективно при повторении трюка несколько раз подряд или серии однозначных трюков, когда совпадение акустического и пластического ритма

работает на цельность манежного действия образа и зрительного восприятия. Высшей формой подачи циркового номера нужно

признать гармоническое сопровождение. При нем развитие музыкальной темы должно соответствовать композиции номера, трюковые комбинации укладываются помюзикальной фразе. Студенты должны понимать, что музыкальное сопровождение организует ритм трюковых комбинаций, способствует выявлению эстрадно-циркового образа.

На каждом из практических занятий в форме наблюдательной практики студенты не только знакомятся со спецификой основных эстрадно-цирковых жанров, постановки номера (идея, художественное воплощение, использование выразительных средств), но и предлагают свои варианты сценария, режиссерской постановки номера того или иного эстрадно-циркового жанра.

### **Литература:**

1. Баринов, В. А. Художественно-образная структура циркового искусства [Текст]: учеб. пособие / В. А. Баринов. – М.: МГУКИ, 2005. – 190 с.
2. Богданов, И. А. Постановка эстрадного номера [Текст]: учеб. пособие / И. А. Богданов. – СПб. : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2004. – 319 с.
3. Коллегова, Е. А. Особенности драматургического построения эстрадного номера [Текст] / Е. А. Коллегова // *Общественные науки = Social science*. – М. , 2011. – № 6. – С. 84–92.
4. Жарков, А. Д. Социально-культурные основы эстрадного искусства: история, теория, технология [Текст]: учеб. пособие для вузов культуры и искусств: в 2 ч. / А. Д. Жарков. – М.: МГУКИ, 2003. – Ч. 1. – 188 с.
5. Богданов, И. А. Постановка эстрадного номера [Текст]: учеб. пособие / И. А. Богданов. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2004. – 319 с.
6. Коллегова, Е. А. Особенности драматургического построения эстрадного номера [Текст] / Е. А. Коллегова // *Общественные науки = Social science*. – М. , 2011. – № 6. – С. 84–92.

7. Коллегова, Е. А. Природа события в эстрадном номере [Текст] / Е. А. Коллегова // Вестник Орловского государственного университета. – 2012. – № 1 (21). – (Серия «Новые гуманитарные исследования»).

8. Штокбант, И. Р. Эстрадный номер (Некоторые вопросы теории и практики) [Текст] / И. Р. Штокбант // Актуальные проблемы воспитания актёрских и режиссёрских кадров эстрады в вузе. – Л., 1987.

### **Практические задания по постановке эстрадно-цирковых представлений**

Все студенты, предварительно просмотрев ряд эстрадно-цирковых программна сайтах цирков Беларуси и России или сетиИнтернет (фестивали цирковой режиссуры <http://agencyvolnyostrov.ru>), условно делятся на 3 подгруппы, каждая из которых получает задание – самостоятельно проанализировать одну из цирковых программ. За 30 минут до окончания занятий студенты представляют анализпредставления, обмениваются мнениями и суждениями по поводу режиссуры цирковой программы. Преподаватель подводит итоги, отмечает сильные и слабые стороны аргументов в пользу выбранных представлений, технологию обсуждения аргументов в группах.

### **Методические указания**

При освоении материала студенты должны знать, что основным направлением творческого развития российской цирковой системы становится создание качественно новых цирковых программ и спектаклей с использованием возможностей смежных видов искусств (театра, кино, эстрады и др.) и применением современных технологий. Это комплексные шоу, основанные на цирковых номерах разных жанров, сведенных с учетом единой композиции, стилистики и смысловой нагрузки. Подобные эстрадно-цирквыепрограммы обеспечиваются современным световым и

музыкальным сопровождением, спецэффектами. Также одним из важных направлений развития режиссуры современного эстрадно-циркового искусства становится постановка сюжетно-тематических спектаклей на основе специально созданных драматургических произведений. Одной из отличительных особенностей отечественного эстрадно-циркового искусства и значимым элементом цирковых программ являются номера с животными, причем современные мировые тенденции развития взаимоотношений человека и животного предполагают применение в цирке только методов гуманной дрессуры. Цирковые трюки в номерах с животными основаны на игре, зрелищном показе красоты животного. При постановке современного эстрадно-циркового представления необходимо расширение жанрового разнообразия циркового репертуара и создание технологически сложных экспериментальных программ.

В процессе выполнения практических заданий студент должен усвоить основные правила создания эстрадно-цирковых программ и представлений, использовать эти знания на практике: при отборе и обработке материала, взятого из окружающей жизни, художественных произведений литературы, театра, кино, живописи, музыки; сценарной разработке представления и его постановки. Методология работы над эстрадно-цирковым представлением предполагает решение художественных и организационных проблем. Режиссер объединяет уже готовые номера сюжетной линией, единой темой, выстраивает сквозное действие представления, организует его темпоритмическую структуру, решает задачи музыкального, сценического, светового оформления и т. д. При выполнении практического задания студенты проявляют способности к образному, метафорическому мышлению, используют навыки композиционного построения режиссерского замысла театрализованного мероприятия, сценарно-режиссерские ходы и тропы, акценты. При анализе эстрадного представления важно учитывать сценарно-

режиссерский ход, образное решение, атмосферу и темпоритм, разработку режиссерских эпизодов, художественное и музыкально-шумовое решение.

Студент должен знать: приемы общения со зрительской аудиторией в условиях эстрадно-циркового представления и уметь их использовать на практике; основы техники безопасных методов работы (пассировки) в манеже (спортивном зале) и уметь их соблюдать; владеть профессиональной терминологией; уметь создавать художественный образ при исполнении эстрадно-циркового номера или участия в групповом номере и т. д.

Студент должен знать формы и жанры эстрадно-цирковых представлений: дивертисмент, обозрение (ревью), театрализованное представление, спектакль. В истории эстрадно-циркового искусства определились жанры дивертисмента: концерт-лекция, концерт-митинг, агитбригада, дивертисменты акробатических ансамблей, дивертисменты групп «Цирк на сцене», национальная цирковая программа, «Цирк на стадионе», «Цирк на льду», «Цирк на воде». Жанры эстрадно-цирковых обозрений: представления типа мюзик-холл, иллюзионное ревью, цирк-ревью, ревью-феерия. Жанр театрализованных представлений – представления-посвящения. Жанры эстрадно-циркового спектакля: цирковые пантомимы, новогодние представления для детей, клоунские спектакли.

### **Литература**

1. Аль, Д. Н. Основы драматургии [Текст]: учеб. пособие / Д. Н. Аль; отв. ред. О. Л. Орлов. – СПб.: СПбГУКИ, 2005. – 208 с.
2. Богданов, И. А. Драматургия эстрадного представления [Текст]: учебник / И. А. Богданов, И. А. Виноградский. – СПб: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2009. – 424 с.
3. Чечетин, А. И. Основы драматургии театрализованных представлений / А. И. Чечетин. – М.: Просвещение, 2012. – 192 с.
4. Богданов, И. А. Драматургия эстрадного представления [Текст]:

учебник / И. А. Богданов, И. А. Виноградский. – СПб.: СанктПетербургская государственная академия театрального искусства, 2009. – 424 с.

5. Борисов, С. К. Основы драматургии театрализованного действия [Текст]: учеб. пособие / С. К. Борисов. – 4-е изд. – Челябинск: Челяб. гос.акад. культуры и искусств, 2011. – 207 с.

6. Жарков, А. Д. Социально-культурные основы эстрадного искусства: история, теория, технология [Текст]: учеб. пособие для вузов культуры и

искусств: в 2 ч. / А. Д. Жарков. – М.: МГУКИ, 2003. – Ч. 1. – 188 с.

7. Жарков, А. Д. Социально-культурные основы эстрадного искусства: история, теория, технология [Текст]: учеб. пособие для вузов культуры и искусств: в 2 ч. / А. Д. Жарков. – М.: МГУКИ, 2004. – Ч. 2. – 215 с.

8. Клитин, С. С. Эстрада: проблемы теории, истории, и методики [Текст]: учеб. пособие / С. С. Клитин. – Ленинград: Искусство, 1987. – 190 с.

9. Шубин, С. В. Сценарий как литературная основа массовых праздников и театрализованных постановок [Текст]: учеб. пособие для студентов и преподавателей факультетов культуры и искусств, а также для учащихся средних учебных заведений творческих направлений / С. В. Шубин, С. М. Студенкина. – Омск, 2004. – 133 с.

10. Шубина, И. Б. Драматургия и режиссура зрелища: игра, сопровождающая жизнь [Текст]: учеб.-метод. пособие / И. Б. Шубина. – Ростов н/Д: Феникс, 2006. – 288 с.

### **3.2. ОПИСАНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНЫХ ЗАНЯТИЙ**

Индивидуальные занятия предполагают контроль за написанием студентами сценариев эстрадно-цирковых представлений различных форм и

жанров. Основное внимание при этом уделяется освоению метода театрализации и приёмам монтажа.

### **Методические рекомендации**

#### *Метод театрализации в цирке*

Понятие «театрализация» лежит в области приёмов, используемых при создании режиссёрской композиции. Л. Футлик определяет театрализацию как «метод художественной организации содержания представления (по законам театра)». Основной формой организации представления в театре является спектакль. Слово «спектакль» в новом толковом словообразовательном словаре русского языка Т.Ефремовой в прямом значении трактуется как «Театральное представление». Исследователь цирка Л.Булгак выделяет элементы, без которых эта форма не может существовать: «Спектакль должен иметь идею, содержание, главного героя, развитие характеров, выраженное через их взаимодействие». Такая конструкция не соответствует сущности циркового искусства, имеющего традиционно дивертисментную форму. Уже само словосочетание «цирковой спектакль», неразрывно связанное с понятием «театрализация цирка», несёт в себе внутреннее противоречие. Театр – это иллюзия реальности, а цирк – это сама реальность. Языком театра является действие, а языком цирка – реальные действия по преодолению препятствий (трюки). Совместить театр и цирк весьма сложно, т.к. они имеют разную семантику и художественную образность. У артиста всегда разная пластика в зависимости от сиюминутного внутреннего настроения и состояния, в трюке же поза и пластика всегда одинаковые. Из одного состояния в другое артист переходит плавно, трюк же требует подготовки. «Приступая к созданию циркового спектакля, режиссёр сталкивается с «крепостной» замкнутостью драматургии циркового номера. Находясь в ткани спектакля, номер повествует о чем угодно, кроме основной идеи произведения. Произведение, сотканное из таких лоскутов, может заинтересовать, удивить, но цельным быть не может». Попытки создания циркового представления по подобию с театральным

были предприняты в отечественном цирке после революции и связаны с «первой фазой театрализации». Активное сближение театра и цирка началось в 1919 году на волне государственной компании по «обновлению» цирка: театральные деятели, занявшиеся «переделкой цирка», переносили в него театральные приёмы, «сосредоточенные в первую очередь на создании костюмов-образов, живописного оформления (пользования цветным светом) и аллегорических прологов... Такое противопоставление позволяло рассуждать не о реорганизации цирковой исполнительской техники, построении программы или композиции номера, а о подмене циркового мастерства рядом театральных элементов формального, постановочного плана». В.П. Мелик – Хаспабов, оценивший последствия данного процесса по прошествии десяти лет, писал: «На этом пути в первые тяжёлые годы революции были достигнуты свои успехи. Однако была сделана и ошибка. Эти, слишком театрализованные зрелища, вытеснили основные элементы цирка. Последовала реакция. Идейно задуманные и красочно выполненные пантомимы были совершенно отброшены, и мы вернулись к старому цирку». Однако, пройдя через первую фазу театрализации цирк приобрёл аллегорические прологи, являвшиеся основой «датских» концертов на эстраде, «костюмы-образы», характерные для «Синей блузы» и «Живой газеты», самодеятельных форм предэстрады, «игра цветным светом», ставшая основным выразительным средством «светозвукоспектакля», зародившегося в массовых зрелищах, а после перекочевавшего на эстраду.

Говоря о театрализации в цирковом номере, нужно рассуждать «не о театрализации цирка (т.е. внесении в искусство манежа чего-то ему не свойственного), а о всяческом выражении образной сути цирка, присущего ему с первых дней зарождения». Театр, эстрада и цирк имеют глубокие общие корни, кроющиеся в древних синкретических ритуальных танцах-действиях. Кроме того, существуют весьма гармоничные формы их совместного сосуществования в выступлениях скоморохов и представлениях балаганного театра. Несмотря на то, что театр и цирк – это «различные

векторы развития синкретического балаганного зрелища», их роднит сценическая площадка (арена – это круговой вид сценической площадки), наличие актёрского образа, партнёрство (взаимоотношения на площадке). Таким образом, «театральность» изначально присутствует в цирке. Её можно разделить на несколько уровней. Театрализация в традиционном трюковом номере проявляется на уровне создания артистом неповторимого циркового образа и взаимодействия с партнёром, публикой, реквизитом, аппаратом. Театрализация в тематическом номере проявляется на уровне постановки и разрешения темы средствами «костюма, музыки, характера пластики, взаимоотношения партнеров» Театрализация в сюжетном цирковом номере выявляется наличием «простейшего драматургического построения, присутствием определённых персонажей с определёнными отношениями между собой и использованием определённого бытово оправданного реквизита». Самым «театрализованным» в цирке является жанр «клоунада». Клоунские антре, по сути, представляют собой мини-спектакли, в жанре комедии положения или комедии характеров, в которых, хоть и обобщённо, но характеры, проявлены взаимоотношения и конфликт, присутствует четкая драматургия. М.Немчинский, оценивая подобную «театрализацию» в цирке, утверждает: «Понятие «театрализация цирка» употребляется как констатация чего-то несвойственного цирку, зачеркивающее его своеобразие. Разумнее воспользоваться понятием «драматизация», рассуждая о чётком выявлении отношений в процессе исполнения трюков артистов между собой, артиста и животного, артиста и реквизита. Этим определяется художественный образ». Окончательно «драматизированный» цирковой образ сформировался в результате «второй фазы театрализации». Когда стало ясно, что идея создания отечественного циркового номера потерпела крах, руководством было решено финансировать заграничные номера, находившиеся к тому времени на качественно новом уровне. «Тогда как большинство русских артистов основным в работе считали рекордные трюки и в паузах между трюками отдыхали, иностранцы тщательно разрабатывали именно «игру

пауз»». Если раньше, в цирке этими приёмами пользовались единицы, то теперь строили свои номера на «игре пауз» большинство. Таким образом, цирк начал стремиться к «построению взаимоотношений партнёров, сюжетному обоснованию номеров. Театрализация цирка, таким образом, не закончилась, а, напротив, вступила в следующую фазу. Если первая касалась, в основном, внешней, видимой стороны оформления номеров, что позволяет её рассматривать как внешнюю театрализацию, то вторая началась как повальная внутренняя театрализация отечественного цирка». Однако, как ни парадоксально, пройдя вторую фазу театрализации, цирковой номер ещё больше приблизился к эстраднему, т.к. «подача» и «продажа» номера - прерогатива эстрады, а «широкий, как правило, внеисторический костюм, был сменён на эстрадный (бытовой)...».

Таким образом, мы можем наблюдать, что эстрадное искусство становится переходным звеном, через которое происходит соединение театра и цирка, призму, через которую театр воспринимается в цирке. Эстрада - наиболее близкое к цирку искусство (дивертисментная форма, синтетический характер, лапидарность номеров), в специфике которого заложена театральность в большей мере, нежели в цирке. Именно поэтому гармоничное использование метода театрализации в цирковом спектакле, неосуществимыми средствами театра, осуществляется выразительными средствами эстрадных приёмов, цирковые спектакли создаются по аналогии с эстрадными, а «театрализация» осуществляется на следующих уровнях исконно эстрадных компонентов: наличие драматургии, предлагаемые обстоятельства, событийный ряд, конфликт и его разрешение, выявление внутренней линии фабулы, создание характера персонажа, эстрадная маска, развитие сценического действия.

В 60-е – 70-е годы, период «золотого века» советского циркового искусства, время сотворчества драматурга, режиссёра и артиста, в Беларуси появилось большое количество экспериментов – спектаклей, реализующих на практике основные режиссёрские методы. Причем, реализуя на практике

приём театрализации, режиссёры всё чаще пользовались эстрадными приёмами и приходили к эстрадным формам. Исследователь циркового искусства И. Немчинский, анализируя период 1960-х- 1970-х г.г. в развитии советского цирка, даёт ему ёмкое название «В плену эстрады». Это значит, что эстрадные приёмы начали воздействовать на построение программ, предпринимались попытки включать элементы эстрадных зрелищ в структуру цирковых представлений: построение программ национальных коллективов по принципу построения гала-концерта, усиленное обращение к словесному материалу – стихотворному. Монологи, попытки включить эстрадные номера в саму структуру произведения.

Понятие «цирковой спектакль как единое действие родилось в советском цирке. Западноевропейский и дореволюционный российский знали только дивертисменты. На эстраде существует два вида эстрадных спектаклей. К первому виду относятся «Эстрадные номера, объединённые единой идеей или сюжетом». Ко второму типу эстрадных спектаклей относятся «драматургические коллизии с элементами эстрадного искусства (номера, трюки). Именно по аналогии с эстрадой в цирке также сформировалось два основных принципа, при создании представлений спектаклей: объединение номеров единой темой и идеей и насыщение законченной драматургической конструкции цирковыми номерами. К первой группе относятся такие формы, как тематические спектакли-дивертисменты, спектакли-ревю, фольклорные спектакли, феерии. Немчинский характеризовал эти представления как «Объединение номеров в некое стилистически осмысленное целое». Ко второму виду спектаклей относятся, цирковые пантомимы и детские ёлочные представления-сказки, обозначенные Ю.Дмитриевым как «игроспектакли». («Наподобии тех, что шли в 1920-е годы в центральном театре для детей).

*Приёмы монтажа*

Монтаж — творческий и технический метод режиссуры, позволяющий в результате соединения отдельных фрагментов исходных записей получить единое, композиционно цельное произведение. Основой искусства монтажа является искусство соединять отдельные куски так, чтобы зритель получил впечатление целого, непрерывного, продолжающегося действия. Монтаж обладает способностью трансформировать точку зрения, композиционные функции, выполнять перестановку эпизодов и блоков сценария.

Существуют основные виды монтажа:

- *Последовательный.* Материал соединяется на основе самых простых причинно-следственных связей, по принципу одно после другого.
- *Контрастный.* Материал монтируется таким образом, чтобы столкнуть различные точки зрения на одно и то же событие.
- *Параллельный.* Материал стыкуется как тесно связанные между собой, но самостоятельно развивающиеся смысловые ряды («неразделимо», но «неслиянно»).
- *Ассоциативный.* Материал монтируется на основе соприкосновения ассоциативных кругов, которые порождают документальные и художественные фрагменты.
- *Иллюстративный монтаж* – есть художественное изображение, которое в его содержательной части повторяет изображение документальное.

Монтажный план — это перечень кадров, составленный в том порядке, в котором эти кадры должны быть расположены в фильме.

Монтажный лист – говоря простым языком, это таблица, в которую заносится все происходящее на видеозаписи.

По Эзейнштейну «монтаж аттракционов» — режиссёрский метод, в котором объекты, идеи и символы показаны в столкновении, для того чтобы оказать интеллектуальное и эмоциональное воздействие на зрителя.

По Мейерхольду– «монтаж эпизодов» - творческий метод организации отдельных драматургических элементов относительно друг друга, а также художественного и документального материалов внутри драматургического

модуля (сценарного элемента) есть монтаж во времени и пространстве. Именно монтаж создает единое художественно целое, коим является сценарий театрализованного представления. В наиболее чистом виде монтаж существует в кинематографе. Метод монтажа стал одним из главных в практике театрализованных праздничных форм работы. Сама природа праздника (отсутствие явного деления на сцену и на зал, на исполнителей и зрителей, активное действие праздничных масс и т.д.) требует соединения очень далеких друг от друга в эстетическом плане явлений.

Основой искусства монтажа является искусство соединять отдельные куски так, чтобы зритель получил впечатление целого, непрерывного, продолжающегося действия. Монтаж обладает способностью трансформировать точку зрения, композиционные функции, выполнять перестановку эпизодов и блоков сценария, например: перемещение развязки на место завязки. Сценарист должен владеть искусством монтажа, используя произведения искусства как «заготовки». Но взаимоотношение выразительных средств не сводится в сценарии к простому сложению. Их синтез дает новое эстетическое качество. В драматургии театрализованных представлений используется такое средство монтажа как столкновение, являющееся главным драматургическим правилом построения сценария.

Функции монтажа:

1. Анализ синтез и конфликт фактов жизни и фактов искусства
2. Средство воплощения сюжета
3. Средство, выражающее авторскую позицию
4. Драматургический метод организации материала
5. Средство художественной выразительности
6. Формы организации зрительского восприятия
7. Различная организация эпизодов
8. Способ изменения жанра.

Приемы монтажа не могут быть оторваны от конфликтной системы сценария, да и специфику самого конфликта можно рассматривать только

через эти приемы. К наиболее распространенным приемам художественного монтажа относятся

- **КОНТРАСТНОСТЬ** – она основана на сближении противоположных, контрастных по смыслу элементов художественного произведения. В сценарии ТП можно сопоставлять отдельные номера, эпизоды, заставляя зрителя сравнивать 2 факта, 2 явления, одним усиливая другое, благодаря чему достигается острая выразительность, идейная направленность и художественная целостность.

- **ПАРАЛЛЕЛИЗМ** – еще один свойственный именно сценарной драматургии прием монтажа, где 2 тематически не связанных действия соединены вместе и идут параллельно.

- **ОДНОВРЕМЕННОСТЬ** – монтажный прием, основанный на принципе действия на нескольких сценических площадках параллельно или одновременно.

- **ЛЕЙТМОТИВ** – (напоминание) – одна из особенностей драматургии ТП. Чаще всего напоминание бывает комплексным, в нем принимают участие все средства художественной выразительности.

На заключительном этапе создания сценария сценарист, приступая к монтажу, должен учитывать все предыдущие позиции, включающие сверхзадачу, замысел, сюжет, сценарный ход.

В сценарии эстрадно-циркового представления мы можем отбрасывать все промежуточное, все незначительное и оставлять лишь яркие, ударные пункты. На этой возможности и строится сущность впечатляющей силы монтажа как основного приема при создании сценария эстрадно-циркового представления.

### **3.3 МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ**

Самостоятельная работа студентов в рамках дисциплины «Режиссура эстрадно-циркового представления на манеже» предполагает подготовку к практическим занятиям и сдаче экзамена. Главное предназначение самостоятельной работы в процессе вузовской подготовки специалистов – углубленное изучение материала по важнейшим учебным проблемам дисциплины. В ходе самостоятельной работы студенты должны научиться работать с литературой и источниками, научиться правильно и грамотно их конспектировать и использовать при написании контрольных работ, рефератов, научных статей, применяя при этом различные способы записей (цитирование, изложение, тезисы). Кроме использования рекомендованной литературы по дисциплине, студентам целесообразно овладеть методикой самостоятельного поиска необходимой литературы для подготовки докладов, сообщений, выполнения практических заданий. Самое главное в ходе самостоятельной подготовки студентов – это формирование, развитие и закрепление их аналитических способностей. Студент постепенно вырабатывает:

- умение самостоятельно систематизировать, оценивать, обобщать материалы, делать выводы;
- способность выделять среди обширного материала главные, ключевые моменты;
- умение находить и оценивать причинно-следственные связи между различными изучаемыми явлениями и процессами;
- способность дискутировать, убедительно и аргументировано отстаивать свою точку зрения.

Итогом самостоятельной работы студентов является подготовка к сдаче экзамена. Цель экзамена – завершить курс обучения, проверить сложившуюся у студента систему понятий и оценить степень полученных знаний. На экзамене проверяется уровень запоминания учебного материала студентом и умение применять полученные знания в процессе подготовки к практическим занятиям и самостоятельной постановке театрализованных представлений, в

том числе эстрадно-цирковых. При подготовке к экзамену целесообразно максимально использовать рабочую учебную программу дисциплины, которая поможет лучше понять логику изложения основного учебного материала.

## ПРИМЕРНЫЕ ТЕМЫ САМОСТОЯТЕЛЬНЫХ РАБОТ

1. Эстрадно-цирковое искусство как художественное отражение действительности.
2. Современное эстрадно-цирковое искусство. Шоу-бизнес и его влияние на состояние современного эстрадно-циркового искусства.
3. Виды эстрадно-цирковых представлений и их особенности.
4. Режиссура эстрадно-цирковой программы.
5. Выразительные средства режиссуры эстрадно-цирковой программы.
6. Работа режиссера над эстрадно-цирковым номером.
7. Режиссерский замысел эстрадно-цирковой программы и его воплощение.
8. Организационно-творческая работа режиссера по созданию эстрадно-цирковой программы.

## **4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ**

### **4.1 ВОПРОСЫ К ЭКЗАМЕНУ**

1. Роды и жанры эстрадно-цирковых номеров
2. Формы и жанры эстрадно-цирковых представлений цирка.
3. Трюк как основа циркового действия. Логика и оправданность в его использования в цирковом номере.
4. Дифференциации эстрадно-цирковых зрелищ по типам представления.
5. Эволюция эстрадно-цирковых зрелищ.
6. Традиции и новаторство в эстрадно-цирковых представлениях, выдающиеся режиссёры эстрадно- циркового искусства.
7. Место и значение режиссуры в цирке.
8. Режиссура эстрадно-циркового номера.
9. Композиция номера.
10. Многожанровость эстрадно-циркового искусства, специфика работы сактерами различных жанров.
11. Пластическое решение игровых пауз. Образная содержательность
12. Эстрадно-циркового искусства.
13. Инсценировки литературных произведений.
14. Работа с цирковым реквизитом.
15. Работа режиссера с композитором, художником, балетмейстером.
16. Объединение отдельных номеров в целостный спектакль.
17. Наиболее распространенные приемы мизансценирования в условиях круглого манежа.
18. Общие приемы создания трюковых комбинаций в различных цирковых и эстрадно-цирковых жанрах.
19. Основные характеристики и типы эстрадно-цирковых номеров.
20. Художественный образ в эстрадно-цирковых миниатюрах.
21. Тематическое, мотивное и логическое построение эстрадно-циркового номера.
22. Специфика работы режиссера на эстраде и в цирке.

- 23.Трюк как средство художественной выразительности в эстрадно-цирковом номере.
- 24.Музыка в номере и представлении. Подбор музыки, работа с композитором.
- 25.Работа режиссера с драматургом
- 26.Пространственное и музыкальное решение номера и представления.
- 27.Постановочный план, этапы репетиционного процесса, организация постановочного процесса.
28. Выразительные средства режиссуры эстрады и цирка.
- 29.Постановка эстрадно-циркового дивертисмента
- 30.Постановка эстрадно-циркового ревю
- 31.Постановка эстрадно-циркового театрализованного представления
- 32.Постановка эстрадно-циркового спектакля.

**5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ**  
**5.1 УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ**  
**ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ**

*Основная литература*

1. Богданов, И. А. Драматургия эстрадного представления [Текст]: учебник / И. А. Богданов, И. А. Виноградский. – СПб.: СанктПетербургская государственная академия театрального искусства, 2009. – 424 с.
2. Клитин, С. С. История искусства эстрады [Текст]: учебник / С. С. Клитин. – СПб. : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2008. – 448 с.
3. Пантомима XX века: сценарии и описания [Текст]: учеб. пособие / сост. Е. В. Маркова. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2006. – 160 с.
4. Сергеев, А. Циркизация театра. От традиционализма к футуризму [Текст] / А. Сергеев. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2008. – 160 с.
5. Чечетин, А. И. Основы драматургии театрализованных представлений [Текст] / А. И. Чечетин. – М.: Просвещение, 2012. – 192 с.

*Дополнительная литература*

1. Аль, Д. Н. Основы драматургии [Текст]: учеб. пособие / Д. Н. Аль; отв. ред. О. Л. Орлов. – СПб.: СПбГУКИ, 2005. – 208 с.
2. Арно, В. Волшебный ящик: метафизика сладкого ужаса [Текст] / В. Арно // Театральная жизнь. – 2005. – №1. – С. – 44–47.
3. Бабушкин, Л. Так развлекались артисты цирка [Текст] / Л. Бабушкин // Театральная жизнь. – 2005. – №1. – С. – 30–32.

4. Баринов, В. А. Основы творчества в цирке [Текст] / В. А. Баринов // Вестник МГУКИ. – 2005. – № 4. – С. – 66–74.
5. Баринов, В. А. Основы циркового творчества [Текст]: учеб. пособие / В. А. Баринов. – М.: МГУКИ, 2004. – 180 с.
6. Баринов, В. А. Художественно-образная структура циркового искусства [Текст]: учеб. пособие / В. А. Баринов. – М.: МГУКИ, 2005. – 190 с.
7. Богданов, И. А. Постановка эстрадного номера [Текст]: учеб. пособие / И. А. Богданов. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2004. – 319 с.
8. Борисов, С. К. Основы драматургии театрализованного действия [Текст]: учеб. пособие / С. К. Борисов; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – 4-е изд. – Челябинск, 2011. – 207 с.
9. Вадимов, А. А. От магов древности до иллюзионистов наших дней: очерки истории иллюзионистского искусства [Текст] / А. А. Вадимов, М. А. Тривас. – М.: Искусство, 1979. – 272 с.
10. Виноградский, И. Драматургия эстрадного представления [Текст]: учебник / И. Виноградский, И. Богданов. – СПб.: СанктПетербургская государственная академия театрального искусства, 2009. – 424 с.
11. Всеволодский-Гернгросс, В. Н. Начало цирка в России [Текст] / В. Н. Всеволодский-Гернгросс // О театре. – Ленинград, 1927. – Вып. 2. – С. 66–106.
12. Гуревич, З. Б. О жанрах советского цирка [Текст]: учеб. пособие / З. Б. Гуревич. – М.: Искусство, 1977. – 280 с.
13. Дмитриев, Ю. Русский цирк [Текст]: научно-популярная литература / Ю. Дмитриев. – М.: Искусство, 1953. – 264 с.

14. Еременко, В. С. Театральный сказ. Опыт праздничного производства. Сценарий и постановка театрализованного массового праздника

[Текст]: учебное пособие / В. С. Еременко; Кемеровский гос. ун-т культуры и искусств. – Кемерово: КемГУКИ, 2004. – 254 с.

15. Жандо, Д. История мирового цирка [Текст] / Д. Жандо; пер. с фр. О. Гринберг, В. Мильчина. – М.: Искусство, 1984. – 190 с.

16. Жарков, А. Д. Социально-культурные основы эстрадного искусства: история, теория, технология [Текст]: учеб. пособие для вузов культуры и искусств: в 2 ч. / А. Д. Жарков. – М.: МГУКИ, 2003. – Ч. 1. – 188 с.

17. Жарков, А. Д. Социально-культурные основы эстрадного искусства: история, теория, технология [Текст]: учеб. пособие для вузов культуры и искусств: в 2 ч. / А. Д. Жарков. – М.: МГУКИ, 2004. – Ч. 2. – 215 с.

18. Клитин, С. С. Эстрада: проблемы теории, истории, и методики [Текст]: учеб. пособие / С. С. Клитин. – Ленинград: Искусство, 1987. – 190 с.

19. Коллегова, Е. А. Особенности драматургического построения эстрадного номера [Текст] / Е. А. Коллегова // *Общественные науки = Social science*. – М. – 2011. – № 6. – С. 84–92.

20. Коллегова, Е. А. Природа события в эстрадном номере [Текст] / Е. А. Коллегова // *Вестник Орловского государственного университета*. – 2012. – № 1 (21). – (Серия «Новые гуманитарные исследования»).

21. Кречетова, Р. Театр клоунов [Текст] / Р. Кречетова // *Театральная жизнь*. – 2005. – №1. – С. 12–13.

22. Лазарева, Л. Н. История и теория праздников [Текст]: учеб. пособие / Л. Н. Лазарева; Челябинская гос. акад. культуры и искусств. – 2-е изд., испр. – Челябинск: Челябинская государственная академия культуры и искусств, 2007. – 278 с.

23. Макаров, С. М. Шаманы, масоны, цирк: сакральные истоки циркового искусства [Текст]: монография / С. М. Макаров. – М.: КомКнига,

2006. – 280 с.

24. Макаров, С. Цирк! Цирк! Цирк! [Текст] / С. Макаров // Театральная жизнь. – 2005. – №1. – С. 64–65.

25. Марков, О. И. Сценарная культура режиссёров театрализованных представлений и праздников (Сценарная технология) [Текст]: учеб. пособие / О. И. Марков. – Краснодар: КГУКИ, 2004. – 406 с.

26. Мочалов, Ю. А. Композиция сценического пространства (Поэтика мизансцены) [Текст]: учеб. пособие / Ю. А. Мочалов. – М.: Просвещение, 1981. – 240 с.

27. Никулин, М. «Цирк зажигает огни» [Текст] / М. Никулин // Театральная жизнь. – 2005. – №1. – С. 4–8.

28. Рябков, В. М. Антология форм праздничной и развлекательной культуры России (вторая половина XX века) [Текст]: учеб. пособие / В. М. Рябков. – Челябинск: Полиграф-Мастер, 2008. – Т. 7. – 556 с.

29. Театр, эстрада, цирк [Текст]: сб. / отв. ред. С. М. Макаров. – М.: КомКнига, 2006. – 272 с.

30. Цирк [Текст]: маленькая энциклопедия / авт.-сост. А. Я. Шнеер. – М.: Советская энциклопедия, 1973. – 376 с.

31. Цирк. Происхождение. Развитие. Перспективы [Текст]. – М., 1971.

32. Штокбант, И. Р. Эстрадный номер: некоторые вопросы теории и практики [Текст] / И. Р. Штокбант // Актуальные проблемы воспитания актёрских и режиссёрских кадров эстрады в вузе. – Ленинград, 1987.

33. Шубин, С. В. Сценарий как литературная основа массовых праздников и театрализованных постановок [Текст]: учеб. пособие для студентов и преподавателей факультетов культуры и искусств, а также для учащихся средних учебных заведений творческих направлений / С. В. Шубин, С. М. Студенкина. – Омск, 2004. – 133 с.

34. Шубина, И. Б. Драматургия и режиссура зрелища: игра, сопровождающая жизнь [Текст]: учебно-метод. пособие / И. Б. Шубина. – Ростовн/Д: Феникс, 2006. – 288 с.

35. Эстрада в России. XX век [Текст]: лексикон / под ред. Е. Д. Уваровой. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2000. – 784 с.

### *Электронные ресурсы*

1. Большой Московский государственный цирк: [сайт]. – Режим доступа: [http://www. bigcirc. ru/](http://www.bigcirc.ru/) (дата обращения: 05.10.12).

2. Большой Санкт-Петербургский государственный цирк: [сайт]. – Режим доступа: [http://circus. spb. ru](http://circus.spb.ru) (дата обращения: 05.10.12).

3. Российская государственная цирковая компания: [сайт]. – Режим доступа: [http://www. circus.ru/](http://www.circus.ru/) (дата обращения: 05.10.12).

4. Театр «Уголок дедушки Дурова»: [сайт]. – Режим доступа: [http://www. ugolokdurova.ru/](http://www.ugolokdurova.ru/) (дата обращения: 05.10.12).

5. «В мире цирка и эстрады»: [сайт]. – Режим доступа: <http://www.ruscircus.ru>

## 5.2 УЧЕБНАЯ ПРОГРАММА

Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

**УТВЕРЖДАЮ**

Ректор БГУКИ

\_\_\_\_\_ Н.В. Карчевская

« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2024 г.

Регистрационный № УД- \_\_\_\_\_ /Э. уч.

### **РЕЖИССУРА**

#### **Раздел 1. РЕЖИССУРА ЭСТРАДНО-ЦИРКОВЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ НА МАНЕЖЕ**

*Учебная программа*

*учреждения высшего образования по учебной дисциплине*

*для специальности 1-17 01 05 Режиссура праздников*

*(по направлениям)*

*Направление специальности*

*1-17 01 05-XX Режиссура праздников*

*(цирковые представления)*

Минск

2024 г.

**Составители:**

*Ю.Д.Персидская*, проректор по воспитательной работе учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доцент кафедры режиссуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения;

*Ю.Г.Николаева*, старший преподаватель кафедры режиссуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»;

**Рецензенты:**

*И.А.Кривулько*, режиссёр-постановщик ГТЗУ «Молодёжный театр эстрады»;

*И.А.Алекснина*, заведующий кафедрой театрального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент.

**Программа рассмотрена и рекомендована к утверждению:**

кафедрой режиссуры эстрады учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 9 от 15.04.2024 г.);

Советом факультета традиционной белорусской культуры и современного искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 9 от ...04.2024 г.);

Президиумом научно-методического совета учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 9 от ... 04.2024 г.)

Ответственный за редакцию

Ответственный за выпуск

Ю.Г.Николаева

### ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

«Режиссура эстрадно-цирковых представлений на манеже» является одним из основных учебных дисциплин для студентов направления специальности 1-17 01 05-XX Режиссура праздников (цирковые представления), закладывающих фундамент теоретических и практических знаний и навыков, необходимых для последующего освоения и работы в области режиссуры праздников и цирковых представлений. В рамках учебной дисциплины «Режиссура. Раздел 2. Режиссура эстрадно-цирковых представлений на манеже» осуществляется формирование у студентов представлений об основах и закономерностях режиссуры эстрадно-циркового представления, закладываются основы понимания разнообразия жанров эстрадно-цирковых представлений, закладываются предпосылки для дальнейшего использования знаний, умений и навыков в области режиссуры эстрадного и циркового представления в профессиональной творческой деятельности.

Учебная дисциплина «Режиссура. Раздел 2. Режиссура эстрадно-циркового представления» преподается в тесной взаимосвязи с такими учебными дисциплинами, как «Режиссура. Раздел 1. Режиссура циркового номера (по жанрам)», «Режиссура. Раздел 3. Режиссура циркового праздника» и «Режиссура. Раздел 4. Режиссура циркового шоу» и такими модулями, как «Основы режиссерской композиции», «Речевое действие в зрелище», «Драматургия в зрелище», «Режиссура», «Композиция зрелища», «Пластическая культура» и т.д.

Освоение образовательной программы по направлению специальности 1-17 01 05-XX Режиссура праздников (цирковые представления) обязано обеспечить формирование следующих компетенций:

- УК-1. Владеть основами исследовательской деятельности, осуществлять поиск, анализ и синтез информации.

- УК-5. Быть способным к саморазвитию и совершенствованию в профессиональной деятельности.
- УК-8 Обладать современной культурой мышления, использовать основы философских знаний в профессиональной деятельности;
- УК-12 Анализировать литературные произведения, ориентироваться в мировом и отечественном литературных процессах и сопоставлять их с парадигмой развития других видов искусств.
- БПК-1. Осознавать роль режиссерского и актерского искусства в праздничной культуре, развивать собственное художественное восприятие и вкус;
- БПК-6. Понимать и анализировать динамику развития видов искусства и их взаимосвязи в историческом контексте;
- БПК-9 Анализировать этнокультурную специфику традиционной культуры Беларуси, этнических процессов в Беларуси и в современном мире;
- БПК-10 Анализировать историко-культурный процесс, понимать закономерности формирования культурно-творческих характеристик личности, образа мысли и деятельности человека, живущего в исторически конкретном обществе;
- БПК-14. Организовывать работу творческих, профессиональных и любительских коллективов для достижения целей и задач;
- СК -9. Использовать практические навыки режиссуры и исполнительского мастерства актера, способами применения разнообразных средств художественной выразительности в процессе создания различных эстрадно-цирковых представлений.

**Цель учебной дисциплины** – подготовка специалистов к самостоятельной профессионально-просветительской деятельности; приобретение комплексных знаний и навыков в области режиссуры эстрадно- циркового представления.

**Основные задачи учебной дисциплины:**

- изучить и освоить на практике специфику эстрадно-циркового представления;
- познакомить с выдающимися мастерами режиссуры эстрадно-цирковых представлений на манеже;
- сформировать профессиональную этику, художественный вкус, творческую индивидуальность, понимание традиций цирковой режиссуры и драматургии;
- воспитать творческую инициативность, умение анализировать трюковые комбинации, индивидуальность артиста и на основе этого создавать режиссёрскую композицию эстрадно-цирковых представлений на манеже;
- обучить рациональному процессу рождения режиссёрской задумки и создания режиссёрской композиции эстрадно-циркового зрелища на манеже;
- развить устойчивую базу навыков и умений для решения широкого круга режиссёрских задач в процессе создания эстрадно-циркового зрелища.

В основу содержания учебной программы по дисциплине «Режиссура. Раздел 2. Режиссура эстрадно-циркового представления на манеже» легли исследования ведущих специалистов в области драматургии и режиссуры цирка и эстрады. Процесс подготовки в данной области направлен на овладение студентами знаниями и умениями, которые позволят им на высоком уровне решать профессиональные задачи в дальнейшей творческой и педагогической деятельности.

В результате изучения учебной дисциплины **выпускник должен знать:**

- специфику цирка и эстрады как видов искусства;
- жанровую структуру цирка и эстрады;
- специфику трюка как основного выразительного средства цирка, специфику «эстрадного момента» как основного выразительного средства эстрады;
- различия в подходе к режиссуре вербальных и невербальных номеров;

- особенности подхода к режиссуре сюжетных, бессюжетных и тематических номеров;
- принципы выстраивания режиссёрской композиции эстрадно-циркового представления;
- приёмы создания художественного образа в цирке;
- способы образного наполнения трюков;
- варианты обыгрывания пауз;
- принципы взаимодействия артиста со зрителями.

**Выпускник должен уметь:**

- использовать знания по режиссуре эстрадно-циркового представления на манеже в процессе подготовки и воплощения своей режиссёрской задумки;
- использовать индивидуальные особенности артиста и специфику трюковой комбинации в написании сценария эстрадно-циркового представления;
- делать режиссёрский анализ эстрадно-циркового зрелища;
- драматургически верно создавать цирковой образ и выстраивать действие эстрадно-циркового представления на манеже;
- создавать сюжетную, бессюжетную и тематическую композицию зрелища в соответствии со всеми законами драматургии и режиссуры;
- применять знания в области режиссуры эстрадно-циркового представления в преподавательской деятельности.

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «Режиссура. Раздел 2. Режиссура эстрадно-циркового представления на манеже» всего предусмотрено 180 часов, из них 104 часа – аудиторные (лекции – 8 часов, практические – 98 часов, индивидуальные – 14 часов) занятия. Рекомендованные формы контроля знаний студентов – экзамен.

## СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

### *Введение*

Жанры цирковых номеров (акробатика, клоунада, гимнастика, жонглирование, дрессировка, эквилибристика, атлетика, фокусы, неосновные жанры), их происхождение и стилистические особенности. Место и роль дисциплины в системе подготовки режиссёра цирковых представлений. Взаимосвязь дисциплины с профилирующими предметами. Распределение учебного материала. Обзор литературы по дисциплине.

### *Тема 1. Эстрадно-цирковой дивертисмент*

Понятие дивертисмент. Приёмы театрализации: сюжетный ход, сценическое действие, мизансценирование, ролевая персонификация ведущих, сценография и точная сценическая атмосфера. Пролог, интермедия, финал, предпролог, антракт. Стержневые моменты драматургии (вымышленное место действия и предлагаемые обстоятельства). Жанровое наполнение дивертисмента. Приёмы монтажа: логический, хронологический, параллельный, лейтмотивный, контрастный, ассоциативный.

### *Тема 2. Эстрадно-цирковое ревю*

Понятие цирк-ревю. Постановочные принципы мюзик-холла. Жанровый арсенал группы «гёрлз»: гимнастика на канатах (корд де парель), групповое жонглирование булавами, групповая игра в дьяболо, оперирование палочками в танце с барабанами, приближенное к жонглированию, и т.д. Цирковое жанровое наполнение. Эстрадное жанровое наполнение: разговорный жанр, музыкально-речевой, вокально-инструментальный ансамбль. Понятие иллюзионного ревю. Принципы создания иллюзионного скетча. Путешествие, беседа, рассуждения – основные режиссёрские ходы иллюзионного ревю.

### *Тема 3. Эстрадно-цирковое театрализованное представление*

Отличие театрализованного представления от театрального спектакля. Связь с тематикой общественных событий и знаменательных дат. Представления-посвящения. Выражение идеологических принципов современности через призму исторических событий. Режиссёрские принципы «революционного театра под открытым небом»: плакатность, лозунговость, шаржевость, гротеск, народный юмор, патетика, поэтично-символический образный строй, усиленная зрелищность, синтетичность в использовании выразительных средств, стремление к созданию обобщённых социальных образов. Единство двух начал: информативного и чувственного. Режиссёрские приёмы схематизации и условности: «живые картины», «живые скульптуры», «театрализованное оживление героев истории и литературы», «контрастное построение образа», «укрупнение номера» и т.д.

### *Тема 4. Национальная цирковая программа*

Приёмы создания представлений: использование на манеже декоративных ковров с национальными орнаментами, специально изготовленных цирковых национальных костюмов, эстрадных аранжировок национальных мелодий, цирковых номеров национальной тематики, стилизованных национальных танцев в исполнении циркового балета, акцентирование этнографической принадлежности номеров. Парад-пролог, раскрывающий в образной форме национальные символы. Эпилог, резюмирующий национальные достижения в области цирка.

### *Тема 5. Фольклорная цирковая программа*

Поэтический текст – действенный стержень фольклорной цирковой программы. Выразительные средства представления: трюк, пластика, вокал, хореография, речь, музыка, песня, танец, костюм, реквизит, трюковой аппарат, пластика. Основные элементы, при помощи которых возможна фольклорная стилизация зрелища: музыка, этнографический костюм,

этнографические предметы, антропоморфные движения животных, содержащие пародию, этнографические танцы.

### *Тема 6. Цирковая пантомима*

Цирковая пантомима - сюжетный спектакль на основе сценария, решённый средствами цирковой, эстрадной, и театральной выразительности. Жанровая палитра советских цирковых пантомим: историко-героическая пантомима, героическая цирковая меломима (озвученная пантомима), пантомимическая миниатюра. Цирковой трюк как двигатель драматургии. Адаптация циркового номера к сюжетной драматургии. Обыгрывание сквозного действия. Специфика артистической игры. Специфика раскрытия образа. Эстрадные средства выразительности в цирковой пантомиме: речь, пластика, танец, вокал, инструментальное творчество, оригинальный жанр.

### *Тема 7. Клоунский спектакль*

Традиции клоунских спектаклей в творчестве балаганных артистов XIX века Ж-Б Г.Дебюро, братьев Томаса, Эдмонда и Федерика Ганлон-Ли. Понятие эксцентрической пантомимы. Образы-символы. Условность пространства и времени. Клоунский спектакль – форма выражения философской картины мира. Рождение понятий, состояния духа, идей, их взаимосвязей при помощи языка пластики, жестов, поз. Анализ творчества советских клоунов: А. Юсупов, А. Николаев, Л. Енгибаров, В. Полунин.

### *8. Детский игроспектакль*

«Новогодний утреник» и «Цирковой бал» - истоки детских цирковых зрелищ. Театрализация и игротизация как основные методы при создании детского представления. Приёмы театрализации. Приёмы игротизации. Игротизация. Игротизация как творческая практика режиссёра Московского театра для детей Н. Сац. Специфика игротизации: музыкальность, пластичность, «костюмность», хореографичность, декоративность.

Драматургия игроспектакля. Эволюция режиссёрской композиции. Персонажи сказки. Сказочные сюжетные ходы. Трюки как волшебные характеристики героев. Трюки как необходимые действия для достижения целей. Новогодние детские представления. Каникулярные детские представления.

#### *9. Эстрадно-цирковое шоу*

Синтез эстрадных и цирковых жанров на уровне номера и представления. Ассоциативный монтаж номеров в программе. Синестезия (созвучие чувств) – основной режиссёрский метод, воссоздающий при помощи ощущений и ассоциаций подобие синкретического зрелища. Сложные технические эффекты. Полисинтетический артист. Представление-впечатление (атмосферное). Типы атмосфер: этническая, мистически-фантастическая, сказочная, игровая и философская. Эксцентрика – основной принцип подачи идей и образов.

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ**  
**для дневной формы обучения**

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов			Количество часов УСР	Форма контроля знаний
		Лекции	Практически	Индивидуальные		
1.	Введение	2				
2.	Тема 1. Эстрадно-цирковой дивертисмент	2	18	2		
3.	Тема 2. Эстрадно-цирковое ревю	2	10	2		
4.	Тема 3. Эстрадно-цирковое театрализованное представление	2	10	2		
5.	Тема 4. Национальная цирковая программа		10			
6.	Тема 5. Фольклорная цирковая программа		10			
7.	Тема 6. Цирковая пантомима		10	2		
8.	Тема 7. Клоунский спектакль		10	2		
9.	Тема 8. Детский	2	10	2		

	игроспектакль					
10.	Тема 9. Эстрадно-цирковое шоу		10	2		Экзамен
<b>ВСЕГО</b>		<b>8</b>	<b>98</b>	<b>14</b>		

## ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

### Литература

#### *Основная:*

1. Баринов, Вячеслав Александрович. Основы циркового творчества : учеб. пособие / .-Москва. : МГУКИ, 2004. – 179 с.
2. Баринов, Вячеслав Александрович. Художественно-образная структура циркового искусства : учеб. пособие / . – Москва. : МГУКИ, 2005. – 190 с.
3. Гуревич, З.Б. О жанрах советского цирка: учеб. пособие / З. Б. Гуревич.– М. : Искусство, 1984. – 280 с.

#### *Дополнительная:*

1. Дмитриев, Ю. А. Русский цирк : научно-популярная литература / Ю. А. Дмитриев. – Москва. : Искусство, 1953. – 264 с : ил, формы.
2. Дмитриев, Ю.А. Советский цирк сегодня / Ю.А. Дмитриев.— М. : Искусство, 1968.- 126 с.
3. Дмитриев, Ю.А. Цирк в России (от истоков до 2000 г.) / Ю. А. Дмитриев. – М. : РОССПЭН, 2004. – 655 с.
4. Древний Рим : учеб. пособие / [и др.] ; отв. ред. . – Москва. : Астрель : АСТ, 2006. – 688 с.
5. Жандо, Доминик. История мирового цирка / Д. Жандо ; пер. с фр. О. Гринберг, В. Мильчина. – М. : Искусство, 1984. – 192 с : ил.
6. Кузнецов, Е. Цирк. Происхождение. Развитие. Перспективы. Л.: Academia, 1931
7. Макаров, С.М. Клоунада мирового цирка. История и репертуар / С. М. Макаров. – М.2001. – 120 с.
8. Макаров, С. М. Режиссер цирка. Очерки истории цирковой режиссуры в1940-1980-е годы / С. М. Макаров. – М., 2011. – 400 с.

9. Макаров, С.М. Советская клоунада / С. М. Макаров. – М. : Просвещение. – 1986. – 154с.
10. Макаров С. М. Театрализация цирка. М. : Едиториал УРСС, 2010.
11. Макаров, Сергей Михайлович. Шаманы, масоны, цирк: Сакральные истоки циркового искусства : моногр. / . – М. : КомКнига, 2006. – 280 с. : ил.
12. Немчинский М. И. Драматургия циркового номера/ М. Немчинский. – М. : ГИТИС, 1986. –61 с.
13. Немчинский, М.И. На манеже цирка – артист / М.И. Немчинский. – М. : Сов. Россия, 1974. – 71 с.
14. Немчинский, М.И. Цирковой номер – спектакль / М. Немчинский. – М. : Сов. Россия, 1976. –72 с.
15. Сергеев, А. В. Циркизация театра. От традиционализма к футуризму : учеб. пособие /А.В.Сергеев. – Санкт-Петербург : Изд-ль , 2008. – 160 с.
16. Цирк. Маленькая энциклопедия : энциклопедия / авт.-сост. , ; ред. . – М. : Сов. энцикл., 1973. – 376 с : фото, ил.

## **Методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов**

Самостоятельная работа студентов по темам учебной дисциплины осуществляется в форме просмотра разнообразных эстрадно-цирковых представлений на манеже и их самостоятельного режиссёрского анализа, построения оригинальных авторских режиссёрских эстрадно-цирковых форм.

### **Перечень рекомендуемых средств диагностики учебной деятельности студентов**

Для контроля за усвоением студентами учебного материала используются следующие средства диагностики:

- методы устной диагностики знаний (устный опрос, реферативное сообщение, доклад);
- методы практической диагностики (написание сценарных планов, сценариев и режиссёрских замыслов, постановка эстрадно-цирковых представлений).

### **Критерии оценки результатов учебной деятельности**

<b>Баллы</b>	<b>Показатели оценки</b>
1 (один)	Отсутствие знаний и компетенций в рамках образовательного стандарта. Отдаленное сходство выполненного задания. Поставленные педагогом задачи выполняются неверно. Пассивный на практических и индивидуальных занятиях.
2 (два)	Фрагментарные знания в рамках образовательного стандарта;

	<p>специальная терминология не подразумевается и не используется.</p> <p>Выполнение режиссерского задания проводится под контролем сознания, с повышенным напряжением, с необоснованными задержками, со значительными отклонениями от заданной программы.</p> <p>Поставленные педагогом задачи выполняются неверно.</p> <p>Пассивный на практических и индивидуальных занятиях</p>
3 (три)	<p>Недостаточный объем знаний и компетенций в рамках образовательного стандарта; знание терминов и понятий ограничивается их указанием, без удовлетворительного понимания. Примеров моделирования сценической ситуации не понимает. Выполнение режиссерского задания проводится под контролем сознания, с повышенным напряжением, с заметными отклонениями от заданной программы. Наличие грубых ошибок, которые ликвидируются с помощью учителя; исправлены варианты сценических поведения не закрепляются.</p> <p>Поставленные педагогом задачи выполняются формально. Не употребляет полученных знаний и умений при выполнении учебных заданий. Пассивный на практических и индивидуальных занятиях</p>
4 (четыре)	<p>Достаточный объем знаний в рамках образовательного стандарта; в использовании понятий и специальной терминологии встречаются ошибки. Для осознания примеров моделирования сценической ситуации требуется некоторое время.</p> <p>Демонстрирует технику выполнения отдельных элементов и упражнений по освоению режиссерской методики на достаточном уровне. Выполнение режиссерского задания и</p>

	<p>деятельности проводится под контролем сознания, с неоправданным напряжением, с незначительными отклонениями от заданной программы.</p> <p>Постоянно нуждается в коррекции и поддержке со стороны педагога.</p> <p>Неправильно использует навыки, полученные при освоении смежных дисциплин.</p> <p>Формально участвует в учебно-творческом процессе.</p>
5 (пять)	<p>Достаточные знания в объеме учебной программы; студент чувствует неуверенность в использовании специальных терминов и понятий. Понимает примеры моделирования сценической ситуации. Демонстрирует технику выполнения отдельных элементов и упражнений по освоению актерской техники на достаточном уровне. Выполнение задания проводится самостоятельно, частично под контролем сознания, с незначительными отклонениями от заданной программы.</p> <p>Нуждается в коррекции и поддержке со стороны педагога.</p> <p>Недостаточно правильно использует навыки, полученные при освоении смежных дисциплин.</p> <p>Участвует в учебно-творческом процессе.</p>
6 (шесть)	<p>Достаточно полные знания в объеме учебной программы; показывает владение понятиями и специальной терминологией.</p> <p>Отмечаются трудности в приведении примеров моделирования сценической ситуации. Обладает навыкам трансформации пластических движений и комбинаций в приемы психологического воздействия на партнера на среднем техническом уровне. Выполнение игровой деятельности проводится самостоятельно, ненапряженной, с незначительными отклонениями от заданной программы. При выполнении</p>

	<p>поставленных педагогом учебно-творческих задач допускает незначительные ошибки, принимает помощь педагога в их решении, частично закрепляет предложенные изменения. Использует полученные знания и умения при подготовке творческих работ. Участвует в учебно-творческом процессе. Сформирована потребность в самостоятельной творческой работе.</p>
7 (семь)	<p>Полные знания по всем разделам учебной программы. Наблюдается уверенность в использовании специальных терминов и понятий. Приводит адекватные примеры моделирования сценической ситуации. Использует данные программные элементы в построении индивидуальной импровизированной композиции на среднем техническом уровне. Выполнение игровой деятельности проводится самостоятельно в соответствии с заданной программой. Наличие несущественных ошибок в реализации сценических задач и использовании навыков, полученных при освоении смежных дисциплин. Ошибки успешно исправляет самостоятельно после обсуждения. Активен в учебно-творческом процессе.</p>
8 (восемь)	<p>Полные знания по всем разделам учебной программы. Показывает уверенное владение понятиями и специальными терминами. Легко подбирает адекватные примеры моделирования сценической ситуации.</p> <p>Использует данные программные элементы в построении дуэтной импровизированной композиции на среднем техническом уровне. Выполнение игровой деятельности проводится самостоятельно, осмысленно, свободно, на полной амплитуде.</p> <p>Успешно справляется с программным материалом в процессе</p>

	<p>репетиции, но испытывает трудности в условиях публичного показа. Применяет полученные знания и умения при самостоятельной подготовке творческих работ.</p> <p>Активен в учебно-творческом процессе</p>
9 (девять)	<p>Полные знания по всем поставленным вопросам в объеме учебной программы. Использует специальную терминологию для анализа сценических образов и учебных ситуаций.</p> <p>Способен закреплять импровизированно найденны мизансцены и строить на их основании этюдного композицию на высоком уровне исполнительской техники. Существование в предлагаемых обстоятельствах роли осуществляется правдоподобно в условиях репетиции и публичного показа. Понимает поставленные учебно-творческие задачи различной степени сложности, органический и четкий в их сценическом воплощении. Правильно использует навыки, полученные при освоении смежных дисциплин в подготовке учебных и самостоятельных работ. Инициативный в учебно-творческом процессе.</p>
10 (десять)	<p>Полные и систематизированные знания по всем поставленным вопросам в объеме учебной программы. Точное использование специальной терминологии при анализе явлений эстрадного искусства. Демонстрирует способность осуществить постановку эстрадной композиции с использованием театральных, музыкальных, хореографических приемов на высоком уровне исполнительской техники. Существование в предлагаемых обстоятельствах роли в условиях публичного показа осуществляется органично, вероятно, эмоционально заразительно.</p> <p>Понимает сверхзадачу роли и стремится воплотить ее в своем</p>

	<p>исполнении с проявлением эстетического вкуса.</p> <p>Демонстрирует свободное владение программным материалом с использованием умений и навыков из других образовательных дисциплин при подготовке учебных и самостоятельных работ.</p> <p>Инициативный в учебно-творческом процессе.</p>
--	---